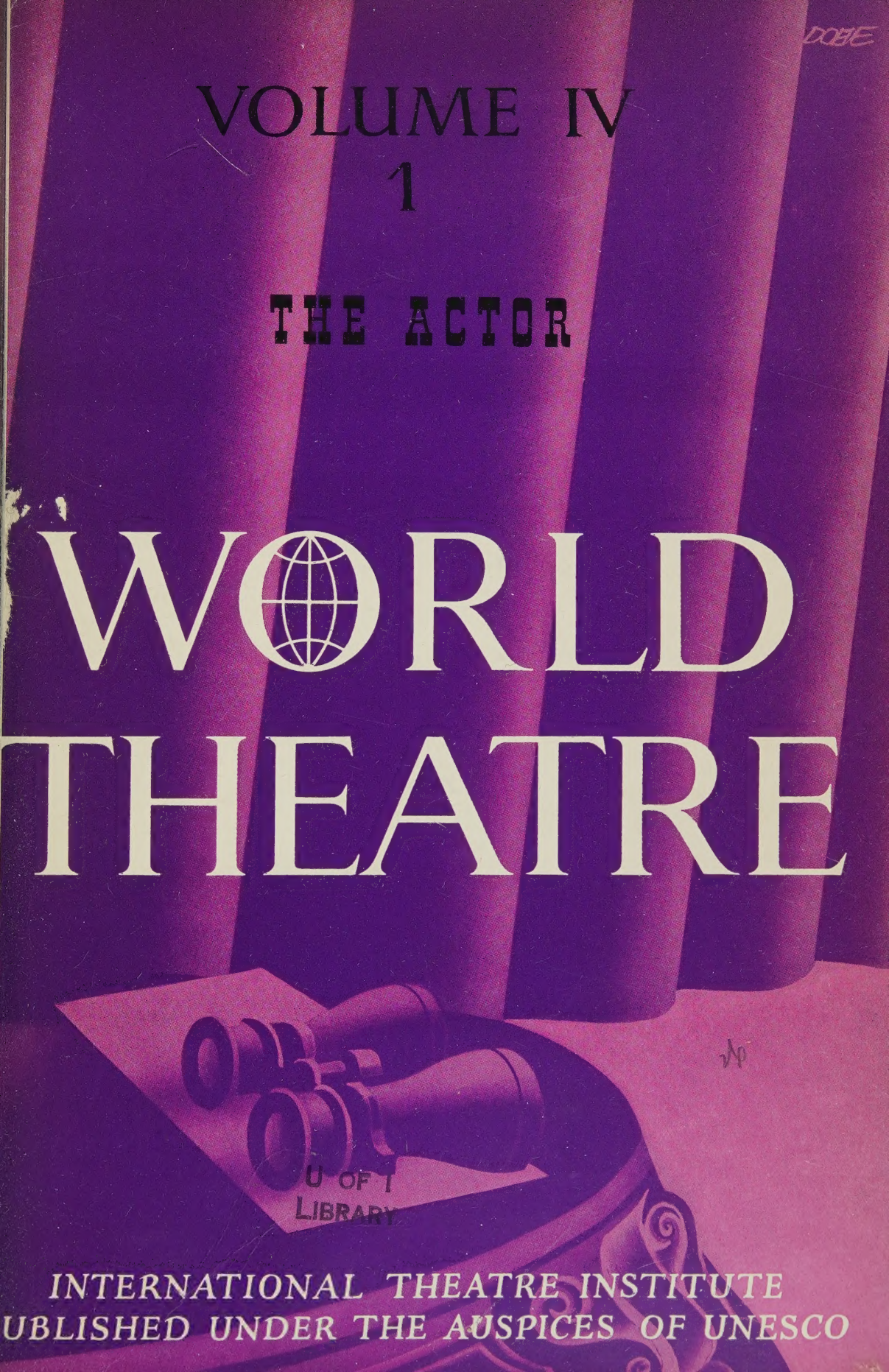
VOLUME IV
1

THE ACTOR

WORLD THEATRE



U OF I
LIBRARY

INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE
PUBLISHED UNDER THE AUSPICES OF UNESCO

DIFFUSEURS

ALLEMAGNE
Verlag E. A. Seemann, Neuenhöfer Allee 17, Köln-Sülz.
Deutsch-Französischer Buchdienst, Gutenberg-Platz 1, Mainz.
W.E. Saarbach G.M.B.H., Gereonstrasse 25-29, Köln I.

AUSTRALIE
Continental Bookshop, 300, Little Collins Street, Melbourne C. I.
Graham Book Company, 39-49, Martin Place, Sydney.

BELGIQUE
ELSEVIER S.A., 26, Chaussée de Charleroi, Bruxelles.
Olivier Perrin, 87, Avenue Lepoutre, Bruxelles.

CANADA
Périodica, 5112, Avenue Papineau, Montréal 34.
International Trade Press, 99, King Street West, Toronto.
Fernand Richer Enrg. 3440, Côte des Neiges, Montréal.

ESPAGNE
Libros, Fuenclara, 2, Aparto 142, Zaragoza.

ETATS-UNIS
Theatre Arts Books, 224, West 4th Street, New-York 14 N. Y.

FRANCE et L'UNION FRANÇAISE
ELSEVIER S.A., 51, rue des Archives, Paris III.

INDES
Oxford Library, Book Shop, Park Street, Calcutta.

ITALIE
Messaggerie Italiana, Via P. Lomazzo 52, Milan.
Inter Orbis, Piazza Diaz 1, Milan

JAPON
Centre du Livre Français, S.E.F. Building 4-16, Chome Muromachi Ninon bashi Chuo-ku, Tokio.

NORVEGE
A.S. Narvesens Kioskkompani, Box 125, Oslo.

PAYS-BAS
ELSEVIER Uitgevers Mij., Spuistraat 110, Amsterdam.

PORTUGAL
Livraria Bertrand, 73-75, Rua Garrett, Lisboa.

ROYAUME-UNI
The Continental Publishers Ltd., 34, Maiden Lane, Bedford Street, London W.C. 2.

SUEDE
A.B. Sandberg Bokhandel, Sturegatan 8, Stockholm.
Wennergren-Williams A.B., Box 657, Stockholm I.
C.E. Fritze, Fredsgatan 2, Stockholm 16.

SUISSE
Office du Livre, 6, Rue du Temple, Fribourg.
Europa Verlag A.G., 5, Ramisstrasse, Zurich.

ADMINISTRATION
ELSEVIER S.A.
26, Chaussée de Charleroi, Bruxelles
C.C.P. 962.48 — Banque : Kredietbank
Tél. 37.30.24

Diffusion
pour la France et l'Union française
ELSEVIER S.A.
51, rue des Archives, Paris III
C.C.P. 8756-18 — Tél. ARChives 47-94

PRIX DE VENTE

		Abonnement	le n°
Allemagne	D.M.	15.—	4.—
Australie	A.£	1/10/-	-/9/-
Belgique	F.B.	150.—	45.—
Espagne	Pst.	130.—	40.—
Etats-Unis	$	3,50	1.—
France	F.F.	1.050.—	300.—
Pays-Bas	Fl.	12.—	3.50
Norvège	N.Kr	26.—	7.00
Royaume-Uni ..	Sh.	25/-	6/6
Suisse	F.Ss.	15.60	4.70

I.T.I. NATIONAL CENTRES

* * *

LES CENTRES NATIONAUX DE L'I.T.I.

AUSTRALIE .....Australian National Centre for the I.T.I., c/o Commonwealth Office of Education, Box 3879, G.P.O. Sydney.

AUTRICHE .....Prof. Wilhelm Schmidt, Maria Theresienstrasse, 11, Vienne IX.

BELGIQUE .....M. Herman Teirlinck, 40 boulevard du Régent, Bruxelles.

BRESIL .....M. Daniel da Silva Rocha, p/a SBAT, 97/III Av. Almirante Barroso, Rio de Janeiro.

CHILI .....M. Augustin Siré, p/a Théâtre Expérimental, Université du Chili, Santiago du Chili.

CUBA .....M. Francisco Morin, Mision 208, Habana.

DANEMARK .....M. Svend Fridberg, Nyvej I B, Copenhague.

EQUATEUR .....Mme. Maruja Espinosa de Darquea, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 332 av. Mariano Aguilera, Quito.

ESPAGNE .....D. Guillermo Diaz-Plaja, Ecole Supérieure d'Art Dramatique, Calle S. Bernardo 44, Madrid.

ETATS-UNIS .....Mr. Clarence Derwent, c/o ANTA, 1545 Broadway, New York 36, N.Y.

FINLANDE .....M. Eino Kalima, Vuorikatu 6 A 3, Helsinki.

FRANCE .....M. Benoît-Léon Deutsch, 7 rue du Helder, Paris 9e.

GRECE .....M. Basile Logothetidis, Théâtre « Costa Moussouri », Place Karytsi, Athènes.

INDES .....Mrs. Kamaladevi Chattopadhyaya, 5/90 Connaught Circus, New Delhi.

ISRAEL .....M. Aharon Messkin, Habimah Theatre, POB 222, Tel-Aviv.

ITALIE .....M. Giovanni di Giura, c/o E.I.S.T., 11 via Molise, Rome.

JAPON .....Soiichiro Takahashi, Kabuki-za Theatre, Ginza-higashi, Chuo-ku, Tokyo.

MEXIQUE .....M. Celestino Gorostiza, Palacio de Bellas Artes, Departamento de Teatro, Mexico D.F.

NOUVELLE ZELANDE .....M. R. C. Morpeth, Box 857, Drama Council, Wellington.

NORVEGE .....M. Axel-Otto Normann, Det Nye Teater, Oslo.

PAYS-BAS .....Jhr. Mr. P.J.W. de Brauw, Noordeinde 130, La Haye.

POLOGNE .....M. Juliusz Starzynski, Institut d'Art, Krakowskie Przedmescie 17, Varsovie.

ROYAUME-UNI ...Viscount Esher, 7 Goodwin's Court, St. Martin's Lane, London W C 2.

SUEDE .....M. Axel Gjores, Drottningholms Teatermuseum, Linnegatan,7 Stockholm.

SUISSE .....Dr. Max Gertsch, Konkordiastrasse 14, Zurich.

TURQUIE .....M. Muhsin Ertugrul, Unesko Burosü, Ataturk Bulvari 273, Ankara.

UNION SUD-AFRICAINE .....M. L. Schach, c/o National Theatre Organization, 616 Park Street, Arcadia, Pretoria.

URUGUAY .....M. Ovidio Fernandez Rios, Casa del Teatro, Juan D. Jackson 1132, Montevideo.

YOUGOSLAVIE ...M. Milan Bogdanovic, 7, Francuska Ul, Belgrade.

SECOND CLASS MAILING PRIVILEGE. — WINTER 1954. — WORLD THEATRE is published four times a ye by Elsevier S.A., 26, Chaussée de Charleroi, Brussels, Belgium, and distributed in the United States by Theatre A Books, 224, West 4th Street, New-York. Subscription $ 3,50; $ 1,20 a copy. Entered as second class matter at the P Office at New-York, N.Y.

VOLUME IV, 1

LE THÉATRE DANS LE MONDE

WORLD THEATRE

A quarterly review published by
THE INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE
with the assistance of Unesco

Revue trimestrielle publiée par
L'INSTITUT INTERNATIONAL DU THEATRE
avec le concours de l'Unesco

☆

HONORARY PRESIDENTS PRESIDENTS D'HONNEUR
J.B. Priestley, Llewellyn Rees, A.O. Normann

ERRATA

Index - Volume III, No 4

P. 114, 2me col.

au lieu de : voir : ACTEURS / COMPOSITEURS

il faut lire : voir : ACTEURS

COMPOSITEURS

P. 115, 2me col.

COMEDIENS

au lieu de : voir : « EDUCATION » MISE EN SCENE

il faut lire : voir : EDUCATION

MISE EN SCENE

P. 115, 2me col.

JEUNESSE

au lieu de : voir : « ART LYRIQUE » PUBLIC,

il faut lire : voir : ART LYRIQUE

PUBLIC

OPERA

☆

SECRETARY GENERAL OF THE I.T.I. **SECRETAIRE GENERAL DE L'I.I.T.**
André Josset
Unesco House - Maison de l'Unesco, 19, avenue Kléber, Paris (XVIe)

☆

EDITORIAL COMMITTEE **COMITE DES PUBLICATIONS**
PRESIDENT
Kenneth Rae *(United Kingdom - Royaume-Uni)*
MEMBERS • MEMBRES
Paul-Louis Mignon *(France)*
Oskar Wälterlin *(Switzerland - Suisse)*, Rosamond Gilder *(U.S.A. - Etats-Unis)*

PUBLISHER ELSEVIER **EDITEUR**
26, Chaussée de Charleroi, Bruxelles

SUMMARY ★ *SOMMAIRE*

EDITORIAL, *by René Hainaux*	3	EDITORIAL, *par René Hainaux*
THE STANISLAVSKI METHOD, *by Nina Gourfinkel*	5	L'ACTEUR SELON STANISLAVSKI, *par Nina Gourfinkel*
A NEW TECHNIQUE OF THE ART OF ACTING, *by Bertolt Brecht*	15	UNE NOUVELLE TECHNIQUE D'INTERPRETATION, *par Bertolt Brecht*
ACTORS' COMMENTS	30	L'AVIS DES GRANDS INTERPRETES
A FRENCH REACTION, *by Jean-Louis Barrault*	30	UN COMMENTAIRE FRANÇAIS, *par Jean-Louis Barrault*
A BRITISH REACTION, *by Michael Redgrave*	32	UN COMMENTAIRE BRITANNIQUE, *par Michael Redgrave*
A SCHOOL OF DRAMATIC ART, *by Michel Saint-Denis*	37	FORMATION DU JEUNE ACTEUR, *par Michel Saint-Denis*
AN ACTOR'S DAY	50	LA JOURNEE D'UN ACTEUR
IN RECIFE, *by Isaac Gondim*	50	A RECIFE, *par Isaac Gondim*
IN REYKJAVIK, *by Gudlaugur Rosinkranz*	52	A REYKJAVIK, *par Gudlaugur Rosinkranz*
IN TOKYO, *by Kihachi Kitamura*	56	A TOKYO, *par Kihachi Kitamura*
WORLD INFORMATION *from France, Germany, Israel, Netherlands, Sweden, United Kingdom, U.S.A.*	60	*CHRONIQUES DU MONDE* *Allemagne, Etats-Unis, France, Israël, Pays-Bas, Royaume-Uni, Suède.*

COLLABORATORS - CORRESPONDENTS ★ COLLABORATEURS - CORRESPONDANTS

Members of the I.T.I. — **Membres de L'I.I.T.**

AUSTRALIA : Allan ASHBOLT; **AUSTRIA :** Hanns WINTER; **BELGIQUE :** Jean FRANCIS et Jan GROOTAERS; **BRAZIL :** J. KOSSOWSKI; **CHILI :** Emile H. DUFOUR; **CHINA :** A. C. SCOTT; **CUBA; CZECHOSLOVAKIA :** Jan KOPECKY; **DANEMARK :** Svend FRIDBERG; **ECUADOR; FINLANDE :** Toini HAVU; **FRANCE :** Paul-Louis MIGNON; **GREECE :** St. SPILIOTOPOULOS; **INDIA :** G. S. KHOSLA; **ISRAEL :** Haïm GAMZU; **ITALY :** Achille FIOCCO; **JAPAN :** Kihachi KITAMURA; **MEXICO :** Rafael SOLANA; **NETHERLANDS :** Françoise M. BRUIJN; **NEW-ZEALAND :** R. WALKER; **NORWAY :** Knut THOMASSEN; **POLAND :** Arnold SZYFMAN; **SWEDEN :** Dan LIPSCHUTZ; **SUISSE :** S. THEILACKER et Oskar WALTERLIN; **TURKEY; UNION of SOUTH AFRICA :** Léonard SCHACH; **UNITED KINGDOM :** Kenneth RAE and J.-C. TREWIN; **UNITED STATES of AMERICA :** Rosamond GILDER; **URUGUAY :** E. Acevedo SOLANO; **YUGOSLAVIA :** Marijan MATKOVIC.

Non-members of the I.T.I. — **Non-membres de l'I.I.T.**

ARGENTINE : J. O. PONFERRADA; **CANADA :** Guy BEAULNE; **GERMANY :** Ingvelde MULLER; **PERU :** Bernardo ROCA-REY; **UNION of the SOVIET SOCIALIST REPUBLICS :** SOVINFORMBURO.

EDITORIAL

The general theme of this number offers all the temptations of the picturesque, and we have not been brave enough to resist them altogether. However, we have tried to remain faithful to our objectives and have asked well-known theatre people to treat, with the utmost seriousness, those questions of interpretation which present themselves with the greatest urgency today.

Under this heading, one of the most interesting aspects of this number is undoubtedly the comparison between the two main theories of acting on which artists base their work, those of Stanislavski and Brecht.

Brecht himself expounds here his conception of the role of the actor, and perhaps for the first time in English, as in French, he has the opportunity to express himself fully on this subject.

We have confided the task of summing up the doctrines of Stanislavski to Nina Gourfinkel. His ideas are fairly widely known in spite of the fact there is still no French translation of his principal theoretical work. However, Madame Gourfinkel's own personality gives her subject a new attraction, as she is not only the author of several remarkable books on the Russian Theatre, but herself knew Stanislavski personally and was able to watch him at work. It is doubtless unnecessary to add that the theories of Stanislavski are generally accepted (by this

LE thème de ce numéro offrait toutes les tentations du pittoresque et nous n'avons pas eu le courage d'y renoncer entièrement. Mais, fidèles à nos objectifs, nous avons surtout cherché à faire traiter par les hommes de théâtre les plus compétents, avec rigueur et même avec austérité, les questions qui, dans le domaine de l'interprétation, se posent aujourd'hui avec le plus d'acuité.

A ce titre, l'un des aspects les plus excitants de ce numéro consiste sans doute dans la confrontation des deux grandes théories sur lesquelles se partagent actuellement les artistes : celle de Stanislavski et celle de Brecht.

C'est Brecht lui-même qui développe ici sa conception du jeu de l'acteur et l'occasion lui est donnée — pour la première fois peut-être en anglais comme en français — d'exposer pleinement sa pensée.

C'est à Nina Gourfinkel que revient la tâche de résumer les conceptions de Stanislavski. Ces conceptions sont généralement bien connues — encore qu'une traduction française du principal ouvrage théorique de Stanislavski continue à faire défaut. Mais la personnalité de Madame Gourfinkel leur donne un attrait nouveau. Madame Gourfinkel n'est pas seulement l'auteur d'ouvrages remarquables sur le théâtre russe; elle a connu Stanislavski et l'a vu au travail.

Il n'est sans doute pas nécessaire d'ajouter que la théorie de Stanislavski est la plus

token do they not risk developing into a new « convention »?), whereas those of Brecht still arouse passionate opposition.

In fact, the contrasting of these two theories is curiously reminiscent of Diderot's famous *Paradoxe sur le Comédien*, seen from a modern point of view, which brings out on one side our psycho-pathological developments and on the other, our social and even our political aspirations.

We believe that our readers will be eager to discover what reactions these two opposing theories awake in five or six outstanding actors of our time. In this issue we are publishing those of Jean-Louis Barrault and Michael Redgrave.

How to train the young actor ? In what consists the perfect school of dramatic art ? Probably no one in the world is better fitted to deal with this problem than Michel Saint-Denis, who has devoted his life to it, and who, after having founded and directed the Old Vic School, has now been appointed Director of the new School at Strasbourg.

Finally, we thought it would be amusing as well as instructive to compare typical days in the life of actors from such widely separate places as Recife (Pernambuco), Reykjavik and Tokyo.

In this way our Review preserves its international character and continues to manifest its interest in countries whose theatre is little known to us.

généralement admise (mais ne risque-t-elle pas justement de donner naissance à une nouvelle « convention »?), tandis que celle de Brecht suscite encore des antagonismes passionnés.

Au fond, l'opposition de ces deux théories rappelle curieusement le fameux Paradoxe de Diderot; mais sous l'éclairage de notre temps, qui met en valeur d'un côté nos acquisitions psycho-pathologiques, de l'autre nos aspirations sociales et même politiques.

Nous sommes sûrs que nos lecteurs liront avidement les réflexions que la confrontation de ces points de vue opposés inspirer à cinq ou six des plus grands acteurs de notre temps. Dans ce numéro déjà, nous publions les réactions de Jean-Louis Barrault et de Michael Redgrave.

Comment préparer l'acteur futur ? Comment concevoir idéalement l'école d'art dramatique ? Ce problème, personne au monde ne pouvait probablement mieux le traiter que Michel Saint-Denis, qui y a consacré sa vie et qui a eu la chance, après avoir fondé et dirigé l'Ecole de l'Old Vic, d'être maintenant appelé à la tête de la nouvelle Ecole de Strasbourg.

Enfin il nous a paru piquant, aussi bien qu'instructif, de confronter la journée-type d'un acteur sous des cieux aussi différents que ceux de Recife, Reykjavik et Tokyo.

Ainsi notre revue conserve son caractère mondial et continue à manifester son intérêt pour les pays dont le théâtre nous est le moins connu.

For the Publications Committee,

Pour le Comité des Publications,

René HAINAUX

editor *rédacteur en chef*

ABBREVIATIONS

N.B. The abbreviations in the photograph captions signify : M : producer (english) or director (american), D : designer, C : costumes, Ch : choreography, P : photograph.

ABRÉVIATIONS

N.B. Les abréviations dans les légendes des photos signifient : M : metteur en scène, D : décorateur, C : costumes, Ch : chorégraphe, P : photographe.

THE STANISLAVSKI METHOD

L'ACTEUR SELON STANISLAVSKI

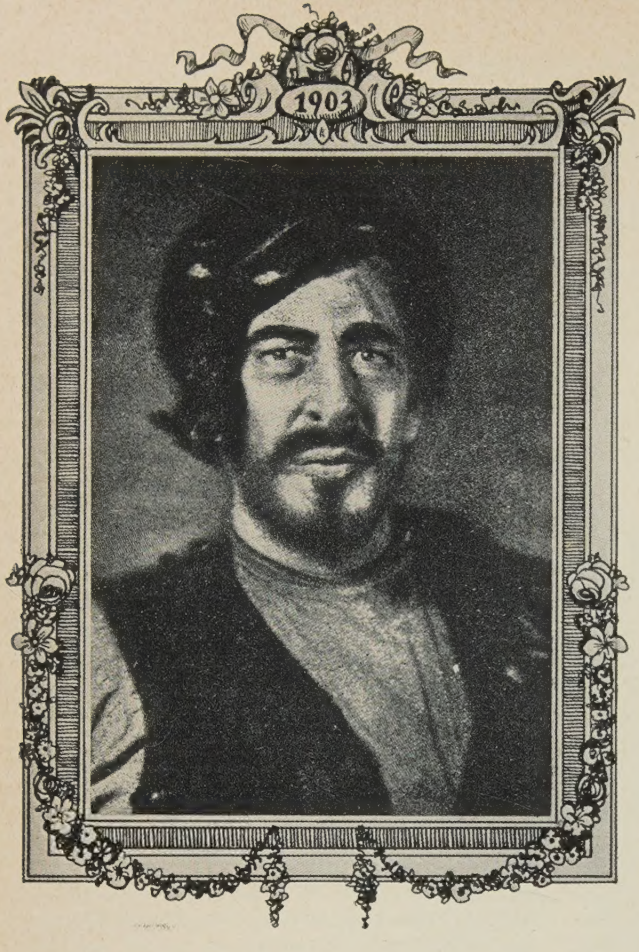
NINA GOURFINKEL

IN the last years of his life, when he had abandoned the stage in order to devote himself entirely to theorical and « stage laboratory » work, Constantin Stanislavski drew up the plan of the Summa Dramatica he would have liked to elaborate. If death had not cut short his prodigious labours we should have possessed a complete examination of the actor's art in all its aspects (1). For the actor was his chief preoccupation and, though he figures among the greatest producers of our time, he thought of himself primarily as an actor. As his talents ripened in the course of a career which practically filled his lifetime — seventy-five years from 1863 to 1938 — this passionate discoverer of new theatrical effects, this creator of « ensemble », such as the theatre had never known, subordinated considerations of presentation more and more to the actor's needs. At the end of his life he no longer attributed any value to the stage setting which had so fascinated him at first, except in so far as it enhanced « the expressiveness of the dramatic action » or, in other words, the actor's art. This is evident in the stage score he wrote for *Othello* (1930), but particularly in his last talks on

(1) His book, *My life in Art,* which is the history of his artistic experiments (1926) was to serve as an introduction. But he only had time to write *An Actor prepares* in two parts, one devoted to the " creative process of re-living " (published in 1938) and the second to the " creative process of personification " (published after his death in 1948). Six other volumes were to have followed : *Work on Parts, The Actor's Translation into a creative State on the Stage, The Art of Representation* (the actual craft), *The Producer's Art, Opera* and, in conclusion, *Revolutionary Art.*

DANS les dernières années de sa vie, alors qu'il avait quitté la scène et s'adonnait entièrement à des travaux théoriques et de « laboratoire scénique », Constantin Stanislavski dressa le programme de la somme dramatique qu'il aurait aimé élaborer. Si la mort n'avait interrompu son immense labeur, nous serions en possession d'une étude complète de l'art de l'acteur, sous tous ses aspects (1). Car c'est à l'acteur qu'allaient surtout ses préoccupations. Lui-même, dont le nom évoque la figure d'un des plus grands metteurs en scène de notre temps, se sentait d'abord acteur. A mesure que s'accomplissait son mûrissement artistique, dans une carrière dont la durée coïncide, à quelques années près, avec la durée de son existence — 75 ans (1863-1938), ce chercheur passionné d'effets scéniques inédits, ce créateur d'un « ensemble » comme le théâtre n'en avait pas connu jusque-là, subordonnait de plus en plus le souci de la présentation aux besoins de l'acteur. A la fin de sa vie, il n'attribuait au cadre scénique qui, à ses débuts, l'avait fasciné comme un but en soi, « de valeur que dans la mesure où il contribue à rendre plus expressive l'action dramatique, c'est-à-dire

(1) Son ouvrage : *Ma vie dans l'Art,* histoire de ses recherches artistiques (1926), devait servir d'introduction. Mais il n'eut le temps d'écrire que *Le Travail de l'Acteur sur lui-même* (en anglais : *The Actor prepares),* qui comporte deux parties, l'une consacrée au " processus créateur du revivre " (1938), et l'autre, au " processus créateur de la personnification " (publié après sa mort, en 1948). Six autres volumes devaient suivre : *Le travail sur le rôle; Le passage de l'acteur à l'état créateur en scène; L'art de représenter* (le métier proprement dit) ; *L'art du metteur en scène; L'opéra;* enfin, en guise de conclusion : *L'art révolutionnaire.*



Stanislavski as Satine in Gorki's *Lower Depths*. 1903.

Stanislavski dans Satine des *Bas-Fonds*, de Gorki. 1903.

operatic production and on *Tartuffe* (1938).

Let us briefly retrace the path which led him to formulate his « system » of acting, which is applied today in all the theatres and schools of the U.S.S.R. and has become the Soviet actor's Bible.

Leonidov, a member of the old guard of the Moscow Art Theatre, exposes the problem of his master's dual work. « I often tried to make out how Constantin Sergeivitch worked on his parts but it was not easy : for the most part he acted and produced at the same time; and in rehearsal the actor gave way to the producer. This naturally complicated his task. Sometimes as I watched his performance as an actor I would suddenly become aware that his producer's eagle eye was upon me. Yet I could follow how, from one production to another, his parts deepened and developed. »

Though he tried himself out in many capacities (playing 75 parts before founding

l'art de l'acteur. » Cela est manifeste dans la « partition scénique » qu'il écrivit pour *Othello* (1930), mais surtout dans ses derniers entretiens sur la mise en scène d'opéras et de *Tartuffe* (1938).

Refaisons rapidement avec Stanislavski le chemin qui devait l'amener à l'élaboration de son « Système » du jeu de l'acteur, appliqué aujourd'hui dans les théâtres et les écoles de l'U.R.S.S. et qui est véritablement la Bible de l'acteur soviétique.

Léonidov, de la vieille garde du Théâtre Artistique de Moscou, pose le problème du double travail de son maître : « Fréquemment j'éprouvais le désir de comprendre comment Constantin Serguéïévitch travaillait sur ses rôles, mais c'était difficile : le plus souvent, il était à la fois acteur et metteur en scène; dans le travail, le premier cédait le pas au second. Naturellement, cela compliquait sa tâche. Il m'arrivait de le regarder comme un acteur, pour m'apercevoir soudain que lui m'observait de l'œil perçant du metteur en scène. Cependant, je pouvais suivre comment, d'un spectacle à l'autre, ses rôles s'approfondissaient, se développaient ».

Bien qu'il se fût essayé à des emplois divers (il a tenu quelque 75 rôles avant la fondation de son Théâtre Artistique, et 28 sur cette scène), Stanislavski se considérait comme un acteur de caractère. Grand, beau, d'un port majestueux, doté d'un charme agissant (on disait de lui qu'il était « ensoleillé ») et d'une imagination romanesque, il avait commencé par rêver de joliesse et de rôles de jeunes premiers. Il n'avait suivi que quelques semaines des cours d'art dramatique et fit ses apprentissages en regardant jouer les grands acteurs des scènes occidentales et surtout ceux du Théâtre Maly de Moscou qu'on appelait aussi « la Maison de Stchepkine » du nom du plus grand acteur russe, fondateur de

Stanislavski as Famoussov in *Too Clever by Half* by Griboïedov. 1906.

Stanislavski dans Famoussov de *Le Malheur d'avoir trop d'Esprit,* de Griboïedov. 1906.

his theater, and 28 more on his own stage) he thought of himself chiefly as an actor of character parts. Tall, handsome and of majestic bearing, endowed with powerful charm (or radiance, as some people said) and a romantic imagination, he had begun by dreaming of young lover's parts. He never attended dramatic classes, except for a few weeks, but served his apprenticeship by watching the great actors of the Western stage, and particularly those of the Maly Theatre in Moscow, which was also known as « The House of Stchepkine » after the greatest of Russian actors, who founded our school of psychological realism. It was under his influence, which proved decisive, that Stanislavski was himself to resolve the problems of his craft, and above all the fundamental one, of how to make oneself at home in another person's skin.

While still an amateur he carried his company along with him. « In order to be really steeped in one's part, one must get used to it and practise it constantly. To this end, on an appointed day, we would live, not our own lives, but those of the characters we were to impersonate, behaving in all circumstances as they would have done, according to the data of the play. The Moscow Art Theatre was later to do likewise. « We kept on our costumes for *Julius Caesar* all day in order to learn how to wear them. » And the same applied to the military uniforms worn in productions of Tchekov.

A « happy chance » set Stanislavski on the right path. One day, as he was preparing the part of Sottenville in *Georges Dandin* in a conventional Molièresque manner, as he had seen it given in Paris during the last quarter of the XIXth century, he suddenly

l'école nationale du réalisme psychologique. C'est sous cette influence, qui s'avéra décisive, que Stanislavski dut lui-même résoudre les problèmes du métier, et tout d'abord le problème liminaire : comment se sentir à l'aise dans la peau de son personnage ?

Encore amateur, il entraîne son groupe : « Pour mieux s'imprégner de son rôle, il faut s'y habituer, s'y exercer constamment. En conséquence, tel jour choisi par nous, nous vivions non pas notre vie, mais celle de nos personnages, conformément aux données de la pièce, en nous comportant en toutes circonstances de la manière dont aurait dû se comporter le personnage. » On ne procédera pas autrement au Théâtre Artistique : « Nous gardions toute la journée les costumes de *Jules César*, pour apprendre à les porter, de même que les uniformes des militaires de Tchékhov ».

Un « heureux hasard » met Stanislavski sur la bonne voie : en préparant le rôle de Sottenville *(Georges Dandin)*, d'un moliérisme

felt the character. « A fortuitous stroke of make-up suddenly made my face comic and alive... and something in me changed from top to toe. Something which had had no justification suddenly received one... » But, this was only a lucky hazard. Henceforward Stanislavski's whole effort was bent towards eliminating the element of hazard and commanding these happy effects at will.

In the first place he drew conclusions from this new power of the mask. « I am a composite actor, and moreover I recognize that all actors should be so, from the point of view of inner character I mean, not that of external appearance. But outwardly too, the actor should depart from himself as far as possible... Till then I had not liked my parts, but myself in those parts... (now) I understood that my dramatic value lay, not in my own personality, but in the images which I had the gift of composing. »

Leonidov, whom we quoted above, describes this process for us. « Stanislavski would begin by seeking the external presentment. He, upon whom nature had bestowed so picturesque an aspect, preferred ugliness and emphasis upon the stage. He chose to start from the monkey rather than from Apollo. In his first conception his characters were monsters and caricatures. The accentuated physical traits helped him to create the image. Then little by little the mask would deepen and feeling prevail over aspect. »

Psychological depth of acting came to Stanislavski by way of Ibsen, Hauptmann and Tchekov who offer little opportunity of external characterization. Here interpretation « must be based on the inner life of the characters, and pruned of all pseudo-scenic elements ». His masks grew more and more sober but at the same time increasingly expressive. In Hauptmann's Kramer Stanislavski is a ponderous, mournful old man, an unsmiling ascetic. « Yet, as a critic observed, he endowed this character with a scarcely perceptible secret music which suddenly sang out when, beside the coffin of his suicide son, the gaunt, square-shouldered, black-coated figure with its immensely long arms repeated the same phrase over and over without being able to finish it. ».

Ibsen's Dr. Stockmann was considered one of Stanislavaski's best parts. For Kramer he had first hit upon the long arms, the stiff neck and square shoulders. For Stockmann he started from his shortsightedness, his hesi-

conventionnel, comme il l'avait vu jouer à Paris dans le dernier quart du XIXe siècle, il sentit brusquement son personnage : « Un trait fortuit dans mon maquillage avait rendu soudain l'expression de mon visage vivante et comique, — aussitôt quelque chose en moi changea de fond en comble... Ce qui n'était pas justifié, trouva sa justification... » Cependant, ce n'était qu'un « heureux hasard ». Par la suite, tout l'effort de Stanislavski tendra à éliminer le hasard en provoquant à volonté ses heureux effets.

Pour commencer, il tire les conséquences de ce pouvoir nouveau du masque : « Je suis un acteur de composition. Plus encore, je reconnais que tous les acteurs devraient l'être, en me plaçant, bien entendu, au point de vue du caractère intérieur et non de l'aspect extérieur. Mais, extérieurement aussi, l'acteur doit se quitter le plus souvent possible... Jusque-là, je n'avais pas aimé mes rôles, mais moi-même dans mes rôles... (maintenant) je compris que ma valeur scénique résidait non dans ma propre personnalité mais dans les images que j'avais le don de composer ».

Léonidov, que nous avons déjà cité, nous décrit ce processus : Stanislavski « commençait par chercher l'extérieur. Lui, que la nature avait doté d'une figure si pittoresque, aimait sur la scène la laideur, la charge. Il préférait procéder du singe que d'Apollon. Dans sa première conception, ses personnages étaient des monstres, des caricatures. Ces traits extérieurs soulignés l'aidaient à créer l'image. Petit à petit le masque s'approfondissait, et le sentiment l'emportait sur l'extérieur ».

L'approfondissement psychologique du jeu vient à Stanislavski par Ibsen, Hauptmann, Tchékhov, qui offrent peu de points d'appui extérieurs et dont l'interprétation « doit être bâtie sur la vie profonde des personnages, épurée de tout élément pseudo-scénique ». Le masque, toujours plus sobre, devient pourtant plus expressif. Dans Kramer, de Hauptmann, Stanislavski est un vieil homme pesant, morne, un ascète sans sourire. « Mais, note un critique, il dotait cette âme d'une musique secrète à peine perceptible, qui résonnait soudain lorsque, devant le cercueil de son fils suicidé, le grand vieillard noir aux longs bras et aux épaules carrées, répétait, sans parvenir à l'achever, une même phrase... »

Le docteur Stockmann, d'Ibsen, était considéré comme le meilleur rôle de Stanislavski. Si, pour Kramer, il avait d'abord trouvé ses

tating speech and tripping walk, bent forward from the waist, with a characteristic gesture of two outstretched fingers of his right hand. Starting from these physical indices he reached the souls of these two characters. His evolution was constantly in the direction of sobriety. His Levborg in *Hedda Gabler* no longer had any externally distinguishing feature. « His make-up » remarked a critic, « seemed to come from inside ». This interiorization became even more marked in the characters of Turgeniev « where the psychology is so delicate that it does not admit of any stage play ». The mask adheres ever more closely to the man, and an eye witness observed « the unusual and extraordinarily moving mixture, observable on Stanislavski's face as he stood in the wings, of his own features and the individuality of the character he was impersonating ».

In the summer of 1906, when his success was at its height, Stanislavski experienced a crisis of doubt. « I was dissatisfied with myself as an actor. I had gathered a mass of observations on the technique of acting, the result of multiple experiences. But I needed to set these riches in order before I could go any further. Above all I wanted to understand why I had lost all delight in creation ».

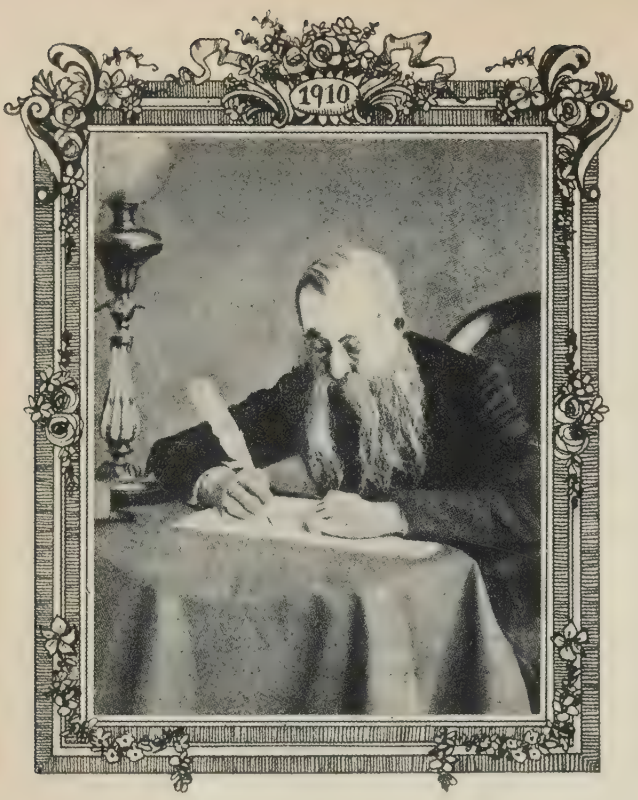
The experienced actor was confronted with the essential problem of his craft : how to combat the automatism born of repetition. « How to preserve a part from this degeneration, this kind of spiritual death, and protect it from the tyranny of habit and superficial skill ». In other words, how could an actor make sure of his creative powers throughout endless repetitions ?

This was the problem set by Diderot and the « known truth » rediscovered on this occasion by Stanislavski was the same one although he gave it a different interpretation. « Nothing happens on the stage exactly as in nature », said the philosopher, and concluded that the actor, as he steps on to the stage, should adopt a register as far removed as possible from his natural behaviour. Stanislavski likewise observes that the situation of the actor, as he faces the foot lights and the thousands of spectators, is a situation against nature. The « against » is characteristic. He then proceeds to draw the opposite conclusion. « There is indeed a dissociation of the actor's being, since his body is constrained to express the passions imposed by the play, while his soul continues to pursue its everylongs bras, son cou rigide, ses épaules carrées, il avait, pour Stockmann, commencé par sa myopie, son débit hésitant, sa démarche trottinante, le torse incliné en avant, le geste caractéristique de la main droite, deux doigts rapprochés et tendus. C'est à partir de ces indices physiques qu'il avait atteint l'âme de ces hommes. Il évolue toujours plus vers la sobriété. Son Levborg, de *Hedda Gabler*, n'a plus aucune particularité extérieure. « Son maquillage, disait un critique, semblait venir de l'intérieur ». Cette « intériorisation » s'accentua encore avec les rôles de Tourguéniev où « la psychologie est si fine qu'elle n'admet pas de jeux de scène... » Le masque colle de plus en plus à l'homme. Un témoin notait « l'extraordinaire mélange, original et émouvant, que Stanislavski offrait dans les coulisses pendant l'entracte, de ses propres traits avec l'individualité de son personnage ».

En été 1906, au comble du succès, Stanislavski traverse une crise de doutes : « J'étais mécontent de moi en tant qu'acteur. J'avais réuni une masse d'observations sur la technique du jeu, résultat de multiples expériences. Il fallait mettre de l'ordre dans ces richesses... sans quoi il devenait impossible d'avancer... Je voulais surtout comprendre pourquoi j'avais perdu la joie de la création. »

Devant l'acteur expérimenté, mûr, se dresse le problème essentiel de son métier : celui de la lutte contre l'automatisme de la répétition. « Comment préserver le rôle de cette dégénérescence, de cette mort spirituelle, comment le soustraire à la tyrannie de l'habitude prise, de l'habileté extérieure ? » Autrement dit : comment assurer à l'acteur son pouvoir de création indéfiniment répété ?

C'est le problème qu'a posé Diderot, et la « vérité connue » que Stanislavski redécouvre à cette occasion est la même, seulement il l'interprète autrement. « Rien ne se passe exactement sur la scène comme en nature », dit le philosophe, et il en conclut que l'acteur, en montant sur les planches, doit passer à un autre registre aussi éloigné que possible de son comportement naturel. « L'état de l'acteur en scène, devant une rampe éclairée et des milliers de spectateurs, est un état contre nature », constate aussi Stanislavski (le « contre » est caractéristique), et il en tire la conséquence opposée : s'il y a dissociation de l'être de l'acteur, son corps étant tenu d'exprimer la passion imposée par le drame, pendant que son âme continue sa petite vie quotidienne, il n'en résulte pas qu'il faille



Stanislavski as Kroutitski in *Enough Silliness in Every Wise Man* by Ostrovski. 1910.

Stanislavski dans Kroutitski de *Tout Sage a son Point faible,* d'Ostrovski. 1910.

day avocations. Yet this does not mean that the rift must be accepted as necessary or inevitable, as Diderot would have it; on the contrary, for the actor the character must not be « someone else », he must tend to identify himself with it, precisely by means of that *sensibility* which Diderot so derides.

At the time of publication of *Le Paradoxe sur le Comédien* (1830) the theatre in Russia, as well as art and letters, was for the first time beginning to acquire a national character, thanks to psychological realism. Stchepkine, to whom Stanislavski ceaselessly refers, rejected the theory of « sublime aping » altogether. To the actor of the «Français» who plays with his head this Russian opposed the actor who plays with his soul. What Stchepkine's intuition had divined Stanislavski took for the corner stone of his technique, preserving on the stage the « human register », in spite of all theatrical conventions. The whole realistic school, now at its height in Russia, follows him in this conception. The actor Khmeliov, a disciple of Stanislavski attacks *Le Paradoxe* straightforwardly. « It treats of a splitting of the actor's consciousness which, it seems, enables him to represent sensibility in a superior manner

accepter cet écart comme inévitable, voire obligatoire, comme le veut Diderot; au contraire : le personnage ne sera pas pour l'acteur « un autre », mais il tendra à s'identifier à lui, grâce à son pouvoir de sensibilité, tant vitupéré par Diderot.

Au moment de la publication du *Paradoxe sur le comédien* (1830), le théâtre en Russie, tout comme les arts et les lettres, montrait pour la première fois son visage national grâce au réalisme psychologique. Stchepkine à qui Stanislavski ne cesse de se référer, rejeta purement et simplement la théorie de « la singerie sublime». A l'acteur du Français, qui joue « de tête », le Russe opposait celui qui joue « d'âme ». Ce que devinait l'intuition de Stchepkine, Stanislavski voulut en faire les fondements solides du métier, conservant sur scène le « registre humain », en dépit des conventions théâtrales. Toute l'école réaliste, qui connaît actuellement en U.R.S.S. son apogée, le suit dans cette conception. L'acteur Khméliov, disciple de Stanislavski, attaque directement le *Paradoxe :* « Il y est question du dédoublement de la conscience de l'acteur lequel, paraît-il, serait à même de « figurer supérieurement la sensibilité » tout en demeurant froid et s'observant « du dehors ». Non ! L'acteur est amené à dépenser du vrai sentiment, à éprouver les émotions pour de bon, mais il soumet tout son comportement sur la scène au contrôle de la raison, de la conscience. »

En fait, c'est là un autre paradoxe, car si Diderot veut qu'on joue l'émotion sans l'éprouver, le Russe est encore plus exigeant : l'acteur doit ressentir l'émotion sans cesser de la contrôler. La méthode de Stanislavski tend à placer l'acteur dans un état qui lui permette cette autre forme de dédoublement, car, loin de lâcher la bride à l'intuition et à l'inspiration, Stanislavski veut les discipliner, les

Stanislavski as Abrezkov in *The Living Corpse* by Leo Tolstoï. 1911.

Stanislavski dans Abrezkov du *Cadavre Vivant*, de Léon Tolstoï. 1911.

while remaining cool and observing himself from the outside. No : the actor is called upon to expend real feelings and experience emotions in good earnest, but he submits his behaviour on the stage to the control of reason and conscience ».

In fact this is another paradox, for if Diderot requires the actor to express emotion without feeling it, the Russian is even more exacting : the actor must feel emotion without ceasing to control it. Stanislavski's method tends to put the actor in a state which permits this other form of dissociation for, far from giving intuition and inspiration a free rein, Stanislavski wants to discipline them and prevent them from being merely a « lucky chance ».

To this end he equips the actor with the means of provoking them — of verifying harmony by algebra » to use Pushkin's expression.

The actor, says Stanislavski, cannot experience feelings other than his own. He cannot hire himself another personality. On the stage he remains himself and feels what he is representing, his art being commensurate with his capacity for living the life of his character. « The truth of passions, and verisimilitude of feelings in given circumstances are what we demand of a playwright ». Stanislavski takes this dictum of Pushkin and extends it to the actor, for actor and author are indissolubly linked in his mind.

Absolute and convincing dramatic truth is irresistibly imposed by the actor in moments of inspiration. But what is inspiration if not a state of supreme e a s e and f e l i c i t y which the actor experiences on the stage, which favours the flight of his creative faculties and contributes to identify him with his part ? Inspiration cannot be commanded. « There is no system for creating it any more than there is recipe for fiddling like a genius

empêcher d'être un « heureux hasard ». A cet effet il munit l'acteur de moyens destinés à les susciter, « en vérifiant l'harmonie par l'algèbre », selon le mot de Pouchkine.

L'acteur, dit Stanislavski, ne peut éprouver que ses propres sentiments, ne peut agir qu'en son propre nom. Il ne saurait prendre une personnalité « en location ». Sur la scène il demeurera lui-même, il ressentira ce qu'il représente, son art étant à la mesure de sa faculté de revivre la vie du personnage. « La vérité des passions, la vraisemblance des sentiments dans des circonstances proposées, voilà ce que notre esprit exige de l'auteur dramatique. » Stanislavski, partant de cette notation de Pouchkine, l'étend à l'acteur, indissolublement lié à l'auteur dans sa conception.

La vérité scénique absolue, convaincante, l'acteur l'impose irrésistiblement aux instants d'« inspiration ». Mais qu'est-ce que l'inspiration sinon un état de suprême a i s a n c e, de suprême b o n h e u r, qu'éprouve l'artiste sur le plateau et qui favorise l'essor de ses facultés créatrices contribuant à l'identifier à son rôle ? On ne saurait commander l'inspiration : « Il n'existe pas de système pour la créer pas plus qu'il ne peut exister de recette pour jouer du violon comme un génie ou chanter

or singing like Chaliapin ». And again « A system cannot manufacture inspiration, it must be content with preparing propitious ground for it. But might not certain processes help the actor to place himself consciously and deliberately on this favourable ground ? Without becoming a genius, can he not approximate to the conditions of genius by developing in himself, through practice, those elements which constitute the creative state and are amenable to our will ?

« Every artist » says Stanislavski, « is capable of creating when possessed by inspiration. But what is peculiar to the actor is that he possesses the inspiration, and is able to provoke it at the hour announced on the playbills. It is the great secret of his art, without which the most perfect technique and rarest qualities are powerless ».

Thus he sets out in search of an i n t e r i o r technique, « *of the paths which lead from consciousness to the sub-conscious* since nine-tenths of the creative process takes place in the latter domain ».

In order to be receptive of inspiration on the stage the actor must be *f r e e*. He must therefore begin by liberating himself from all muscular tension which absorbs an enormous part of his energy. Once r e l a x e d he must c o n c e n t r a t e wholly and entirely upon what concerns him on the stage — properties or fellow actors, establishing the closest possible contact with them and detaching himself from the audience. Not that he can cease to be conscious of the audience, but he must be able to escape from the pressure of its presence, which fetters his spontaneity. He must attain a kind of p u b l i c s o l i t u d e. « Both the preparation of a part, and its repeated execution, require a total concentration of all the actor's faculties, both bodily and spiritual, and the participation of his whole physical and psychic nature ».

In other words his whole sensibility is brought into play. If feelings cannot be commanded, cannot they, like inspiration, be excited and made to vibrate by means of c r e a t i v e i m a g i n a t i o n fed on a f f e c t i v e m e m o r y ? « Creative imagination is, together with intuition, the actor's essential gift — the one he can the least do without ». It is what enables him to b e l i e v e in the world proposed by the author, with ever renewed emotion. This does not mean he should lose all notion of reality : « On the contrary, a certain part of his conscience comme Chaliapine. » Ou encore : « Le système ne fabrique pas l'inspiration, il se limite à lui préparer un terrain propice. » Certains procédés ne pourraient-ils aider l'acteur à se placer sur ce terrain, sciemment, volontairement ? Sans devenir un génie, ne pourrait-il se rapprocher de ce qui est le propre du génie, « en élaborant en soi, à force d'exercices, les éléments qui constituent l'état créateur et qui sont du ressort de notre volonté ? »

« Tout artiste, dit Stanislavski, est en mesure de créer, lorsqu'il est possédé par l'inspiration. Mais l'acteur a ceci de particulier que c'est lui qui possède l'inspiration et qu'il la provoque à l'heure marquée sur l'affiche. Là est le principal secret de notre art. Sans ce secret, la technique la plus parfaite, les qualités les meilleures sont impuissantes. »

C'est ainsi qu'il se met à rechercher une t e c h n i q u e i n t é r i e u r e, « l e s v o i e s q u i, d e l a c o n s c i e n c e, m è n e n t a u s u b c o n s c i e n t, les neuf dixièmes de tout processus créateur s'écoulant dans le domaine du second. »

Pour être prêt à recevoir en scène l'inspiration, l'acteur doit être l i b r e. Il commencera donc par se débarrasser de toute tension musculaire qui absorbe une énorme part de son énergie. D é c o n t r a c t é, il se c o n c e n t r e r a entièrement, totalement, sur ce qui le concerne sur le plateau : objets ou partenaires, établissant avec eux le c o n t a c t le plus étroit et se détachant de la salle. Non qu'il puisse cesser de sentir la présence du public, mais il doit pouvoir échapper à la pression de cette présence qui entrave sa spontanéité. Il doit atteindre une sorte de s o l i t u d e p u b l i q u e. « Tant la préparation du rôle que son exécution répétée exigent une concentration totale de l'ensemble des facultés spirituelles et corporelles de l'acteur, la participation de toute sa nature physique et psychique. »

Autrement dit, toute la sensibilité de l'acteur est mise en jeu. S'il est impossible de commander aux sentiments, ne peut-on, comme pour l'inspiration, les exciter, les faire vibrer par le biais de l ' i m a g i n a t i o n c r é a t r i c e qu'alimente l a m é m o i r e a f f e c t i v e ? « L'imagination créatrice est (avec l'intuition) le don essentiel de l'acteur, celui dont il peut le moins se passer. » C'est elle qui lui permet de c r o i r e au monde proposé par l'auteur, avec une émotion toujours renouvelée. Cela ne signifie pas qu'il doive perdre toute notion de la réalité : « Au con-

Stanislavski as Count Lioubine in *A Provincial Lady* by Turgeniev. 1912.

Stanislavski dans le comte Lioubine de *La Provinciale*, de Tourgéniev. 1912.

must never be engrossed by the play, for it must continue to control what he feels and does as an actor in the execution of his part. What he says to himself is this. « I know that everything around me on the stage is only a rough imitation of reality, but if it were true this is how I would act and react... » At rehearsals Stanislavski never ceased repeating « The actor on the stage must never feel as though he were somebody, somewhere at some given time, but always that he is himself, here and now ».

Thus, in the final analysis, Stanislavski's conception links up with that of Diderot (especially if one takes into account the reservations set by Copeau on Diderot's use of the word sensibility). Stanislavski simply reaches the same end by another way.

Where Stanislavski differs from Diderot is where he sets his conscious mind the task of forcing the sub-conscious. But then, between the formulation of their two doctrines, the whole science of modern psychology had grown up.

The combined processes and practices which lead to this total justification

traire, une certaine partie de sa conscience ne se laissera pas accaparer par la pièce, pour pouvoir contrôler ce qu'il éprouve et ce qu'il accomplit en tant qu'exécutant de son rôle. Seulement, il se dit : « Je sais que ce qui m'entoure sur la scène est une grossière imitation de la réalité. Mais si c'était vrai, voici comment j'agirais et réagirais... » Aux répétitions, Stanislavski ne cessait de répéter : L'acteur ne se sentira pas sur la scène comme « quelqu'un quelque part à un moment quelconque », mais : « Moi, aujourd'hui, ici ».

Ainsi donc, en fin de compte, la conception de Stanislavski rejoint celle de Diderot (surtout si l'on pense aux réserves formulées par Copeau quant à son emploi du mot sensibilité), seulement il y parvient par un autre chemin.

Là où Stanislavski diffère de Diderot, c'est quand il pose comme tâche à ce travail conscient de forcer le subconscient. Mais entre l'élaboration des deux doctrines s'est déployé l'immense essor des études psychologiques.

L'ensemble des procédés et pratiques qui mènent à cette totale justification du

of a part constitute the actor's interior technique which must go hand in hand with absolute mastery of his physical equipment. Here too he must retain his lucidity : « He consciously commands each separate group of muscles, and is aware of the passage of energy from one group to another ». This applies equally to his vocal and phonetic apparatus. « Each performance requires this creative state in the actor, that is to say the participation of all his physical and psychic powers ».

All this entails prolonged and arduous work over oneself and Stanislavski often quoted Tchaikovski's tenet that « inspiration has no love for the lazy ». He compares the actor's operation to that of an aviator. Sustained by the force of imagination, the actor « takes off » in the direction of inspiration, and meanwhile the stage can remain perfectly bare. For what lesson does the master derive from a long life of experiment ? « I have tried all ways and means. I have paid my tribute to all modes of production : realistic, historical, symbolistic, idealogical. I have studied the most diverse trends and theories, realism, naturalism, futurism, architecture, statuary, stylization by means of draperies, screens, gauzes and lighting effects. I have reached the conviction that none of these furnish the actor with the background his art requires. The only monarch of the stage is the gifted actor ». As to the producer's function, Stanislavski defines it as that of an « accoucheur » who assists the actor in bringing a live creature in to the world.

rôle, constituent la technique intérieure de l'acteur qui va de pair avec une maîtrise absolue de son appareil corporel. Ici aussi il demeure lucide : « Il commande sciemment à tous les groupes de ses muscles percevant le passage de l'énergie d'un groupe à l'autre », y compris l'appareil vocal et phonétique. « Chaque représentation exige de l'acteur cet état créateur, c'est-à-dire la participation de toutes ses forces psychiques et physiques. »

C'est là un long et dur travail sur soi-même (Stanislavski répétait souvent le mot de Tchaïkovski : « L'inspiration n'aime pas les paresseux »), travail que le maître compare à une piste d'envol d'où, soutenu par l'imagination, l'acteur s'élance vers l'inspiration. A cet instant, le plateau peut rester nu. Car, quelle est la leçon que le maître a tirée d'une longue vie de recherches ? « J'ai essayé toutes les voies et tous les moyens. J'ai payé mon tribut à tous les modes de mise en scène: réaliste, historique, symboliste, idéologique. J'ai étudié les courants et les principes les plus divers : réalisme, naturalisme, futurisme, architecture, statuaire, stylisation par le moyen de draperies, de paravents, de tulles, d'effets de lumière. Et je suis arrivé à la conviction qu'aucun de ces moyens ne crée pour l'acteur le fond que réclame son art. Le seul souverain de la scène est l'acteur de talent. » Quant au rôle du metteur en scène, Stanislavski le définit du terme socratique d'« accoucheur » : celui qui assiste l'acteur pour mettre au monde un être vivant.

Nina GOURFINKEL

Stanislavski. The gesture of Kroutitski in *Enough Silliness in Every Wise Man* by Ostrovski. 1910.

Stanislavski. Le geste de Kroutitski dans *Tout Sage a son Point faible,* d'Ostrovski. 1910.

Stanislavski. The gesture of Dr. Stockmann in *An Enemy of the People* by Ibsen. 1906.

Stanislavski. Le geste du Dr. Stockmann dans *Un Ennemi du Peuple,* d'Ibsen. 1906.

A SHORT DESCRIPTION OF A NEW TECHNIQUE OF THE ART OF ACTING WHICH PRODUCES AN EFFECT OF ESTRANGEMENT

DESCRIPTION SOMMAIRE D'UNE NOUVELLE TECHNIQUE D'INTERPRÉTATION QUI PRODUIT UN EFFET D'ÉLOIGNEMENT

BERTOLT BRECHT

THE following is an attempt to describe a technique of the art of acting which was used in some theatres in order to estrange from the spectators the events to be presented. The purpose of this technique, to be called hereafter « E - E f f e c t » (abbreviation for Effect of Estrangement) was to induce an enquiring, critical attitude on the part of the spectators towards the events shown. The means employed were artistic.

A prerequisite for the use of the « E - Effect » is that the stage and auditorium shall be cleared of all « magic » elements and that no « hypnotic fields » may be set up. No attempt was therefore made to reproduce the atmosphere of any particular place on the stage, such as a room at dusk or a street in autumn (1) ; nor was it attempted to create a mood through particular rhythms of speech; the public was neither « warmed up » by means of untrammelled displays of temperament nor « put under a spell » by displays of tenseness. In brief, it was not the purpose to entrance the public and to give it the illusion of witnessing a natural, unrehearsed event. As we shall see, the tendency of the public to throw itself into such an illusion must be neutralized through specific artistic means (2).

A prerequisite for the achievement of the « E-Effect » is that the actor shall openly play to the audience. The conception of a fourth wall which invisibly separates stage and audience, thus creating the illusion that what

JE voudrais essayer ici de décrire une technique d'interprétation qui a été employée dans de nombreuses occasions pour créer un éloignement entre le spectateur et l'action à représenter, dans le but de provoquer chez le premier une attitude objective et critique vis-à-vis de la seconde. Les moyens employés sont des moyens artistiques.

La condition préalable à cet « e f f e t d ' é l o i g n e m e n t » (Verfremdungseffekt) est de débarrasser la scène et la salle de toute « magie » et de ne faire naître aucun « champ hypnotique ». On y renonce donc délibérément à toute tentative de créer sur la scène l'atmosphère d'un endroit déterminé (une chambre le soir, une rue en automne) (1) ou de susciter un état d'âme par un certain rythme dans le débit; le public n'est ni « chauffé » par un déchaînement de tempérament, ni subjugué par un jeu à muscles tendus; bref, on n'essaye pas de mettre le public en transe ni de lui donner l'illusion qu'il assiste à une action naturelle et spontanée. Comme on le verra, la tendance du public à se jeter dans une illusion de ce genre doit être neutralisée par des moyens artistiques (2).

Pour produire l'effet d'éloignement, il est indispensable que l'acteur laisse ouvertement à ce qu'il doit montrer le caractère d'une chose montrée. Le principe d'un quatrième mur, qui fictivement sépare la scène de la salle et entretient ainsi l'illusion que l'action scénique se passe dans la réalité et sans pu-

happens on the stage is really happening, without any audience, must of course be dropped. When this has been done it is, in principle, possible for the actor to turn directly to the audience (3).

The contact between public and stage customarily arises, as is well known, on a basis of intuitive sympathy. The conventional actor so much concentrates his efforts on bringing this about that one may say this is the chief aim of his art (4). Even our opening remarks will have shown that a technique which seeks to bring about the « E-Effect » must be diametrically opposed to the technique which seeks for intuitive sympathy. It will, in fact, prevent the actor from seeking this kind of physical link with his audience.

This is not to say that the actor, in his efforts to reproduce certain persons and to show their behaviour, must avoid the means of intuitive sympathy altogether. He will use these means just to the same extent as any person without a talent or ambition for acting would use them to show another person's behaviour. This mimicry of other persons happens daily on countless occasions (witnesses of an accident show newcomers how the injured behaved, jokers parody the peculiar gait of a friend, etc.) Yet the people concerned will not try to cast their hearers under the spell of an illusion, while nevertheless « feeling » themselves into the persons they are describing, in order to take on new characterisation.

The actor, as has been said, will use this physical act also. He will use it, however, only as a first stage in rehearsals while working on his role : in contrast to the usual kind of acting he will not employ it in performance to induce a similar act on the part of his audience.

In order to avoid a too « impulsive », facile and uncritical creation of characters and happenings, a greater number of reading rehearsals should be held. The actor should avoid « feeling » his role too early and should busy himself as long as possible as a reader, (not as a reciter). An important point there is the memorizing of first impressions.

The actor's attitude towards his role should be astonished and argumentative. He must weigh in the scales not only the genesis of the events of which he is reading but also

blic, doit naturellement être abandonné. En principe, il est donc possible pour l'acteur, dans ces conditions, de s'adresser directement au public (3).

Le contact entre le public et la scène s'établit généralement, comme on sait, sur la base du « rôle senti ». A provoquer cet acte psychique l'acteur conventionnel s'emploie si totalement qu'on peut dire qu'il y voit le but essentiel de son art (4). Nos remarques liminaires montrent déjà que la technique qui produit l'effet d'éloignement est diamétralement opposée à celle du rôle senti.

Pourtant, dans son effort pour présenter des personnages et leur comportement, l'acteur n'est pas obligé de renoncer complètement à ce moyen. Il l'emploie dans la mesure où n'importe quelle personne, dépourvue de capacités ou d'ambitions dramatiques, en userait pour représenter une autre personne et montrer son comportement. Cela se produit journellement dans des cas innombrables — des témoins d'un accident font voir le comportement de l'accidenté à de nouveaux arrivants, des farceurs imitent la démarche comique d'un ami, etc., sans que les intéressés essayent de plonger leur audience dans une quelconque illusion. Et pourtant ils entrent dans la peau de leurs personnages, pour s'en approprier les particularités.

L'acteur, répétons-le, aura également recours à cet acte psychique. Mais contrairement à la tradition du jeu théâtral, où cet acte s'accomplit pleinement à la représentation même, avec l'intention d'entraîner le spectateur à une semblable démarche, l'acteur ne s'y livrera qu'à un stade préparatoire, au cours de l'élaboration du rôle, en répétition.

Afin d'éviter que l'élaboration du personnage soit trop impulsive, trop facile et insuffisamment critique, on peut multiplier les répétitions autour de la table. L'acteur doit se garder d'entrer trop vite dans son personnage et doit rester le plus longtemps possible un lecteur. Un procédé valable consiste à « se remémorer les premières impressions ».

L'acteur doit lire son rôle en assumant l'attitude de l'étonnement et de la contradiction. Il doit peser non seulement la genèse des événements, mais aussi le comportement de son personnage et en comprendre les moindres particularités; rien ne doit être consi-

the behaviour of the figure he is to represent. Neither events nor figure may be taken for granted, as « something that could not have happened differently », as « something that was to have been expected, given the character of this person ». Before memorizing the words, the actor should memorize all that astonished him and all that he disagreed with inwardly. For these moments must be kept in his building of the role.

When he comes to play the role on the stage he will, at every relevant moment not only do certain things but also suggest certain other things he is not doing; that is to say, he will play in such a manner as to let us see the alternatives, that his acting still bears hints of other possibilities, that it is only one of many possible variants. He may say, for example : « I will make you pay for this » and he does n o t say : « I forgive you ». He hates his children, and it is n o t the case that he loves them. He goes left upstage and n o t right downstage. What he does n o t do must be contained and suspended in what he does. In this way, every sentence and every gesture becomes a decision, the personality remains under control and is tested. He works on a formula of n o t (this) b u t (that).

The actor on the stage will not identify himself completely with the character he is to represent. He is not Lear, Harpagon, Schweik — he shows them. He speaks their words as truly as he can, he displays their behaviour as well as his knowledge of human nature allows him to — but he does not try to persuade himself (and thereby others) that in doing so he has undergone a complete transformation. Actors will know what is meant here if as an example for acting without complete transformation one cites the acting of a producer or colleague demonstrating how a certain passage should be played. Since it is not their part, they will underline technical points and not identify themselves with the role, leaving all in the realm of suggestion (5).

Once complete transformation has been abandoned, the actor no longer speaks his text like an improvisation, but like a quotation (6). It should, however, be clear, that into this quotation he will put all the undertones and human, concrete plasticity of which expression is capable : as also his miming, though now a copy (7), must have the full corporeality of human gesture.

déré comme acquis, comme « devant arriver », comme « cadrant parfaitement avec le caractère du personnage ». Avant d'étudier le texte par cœur, l'acteur doit se rappeler tout ce qui a provoqué son étonnement et ses objections. Ces éléments sont à retenir dans sa création.

Quand il est en scène, à chaque moment essentiel, à côté de ce qu'il fait réellement, il découvrira, nommera et fera sentir ce qu'il ne fait pas; c'est-à-dire qu'il joue de telle façon qu'on aperçoive clairement l'alternative, que son jeu laisse soupçonner toutes les autres possibilités et ne représente qu'une des variantes possibles. Il dit par exemple : « Tu me payeras cela » et il n e dit p a s : « Je te pardonne cela ». Il hait ses enfants et il n ' e s t p a s vrai qu'il les aime. Il va vers l'avant-scène jardin et n o n vers le fond cour. Ce qu'il ne fait pas doit être contenu et suspendu dans ce qu'il fait. Ainsi chacune de ses phrases, chacun de ses gestes témoignent d'une décision et le personnage reste constamment sous contrôle. En jargon technique, nous appelons ce procédé : la détermination du N o n - M a i s (Nicht-Sondern).

En scène, l'acteur ne doit jamais en arriver à s e m u e r t o t a l e m e n t en son personnage. Il n'est pas Lear, Harpagon ni Schwejk, il m o n t r e ces gens. Il dit leurs paroles aussi juste que possible et représente leur comportement aussi bien que le lui permet sa connaissance des hommes, mais il n'essaye pas de s'imaginer (et de faire croire aux autres) qu'il s'est mué complètement en eux. Les acteurs comprennent ce que cela signifie, si on leur cite comme exemple de jeu sans mutation totale le jeu du metteur en scène ou du partenaire qui indique un passage. Comme il ne s'agit pas de son propre rôle, il n'opère pas une mutation complète; son jeu garde un aspect technique et le caractère d'une proposition (5).

Une fois abandonnée la mutation totale, l'acteur dit son texte non plus comme une improvisation, mais comme une citation (6). Il est bien entendu que dans cette citation, il lui faut rendre toutes les nuances de la chose exprimée, de même que le geste qu'il fait et qui est désormais une copie (7), doit avoir toute la matérialité d'un geste humain.

Dans un jeu qui renonce à la mutation totale, trois moyens peuvent servir à « éloigner » les paroles et les gestes des personnages à représenter :

There are three aids which, in a method of acting not relying on total transformation, may serve to bring about an « estrangement » of the actions and sayings in the person to be represented :

1. A transposition into the third person
2. A transposition into the past tense
3. The speaking aloud of stage directions and commentaries.

By using the third person and the past tense, the actor is helped to gain the correct d i s t a n c e d attitude towards his part. In addition to this, the actor will look for stage directions and commentaries on his actions and speak these during rehearsal (e.g. « He rose and angrily — for he had not eaten — said :... » or « He heard this for the first time and did not know if it was true », or « He smiled and said rather too indifferently :... »). Speaking the stage directions aloud in this manner results in the clash of two tonalities, whereby the second (i.e. the actual text) becomes « estranged ». Similarly, the action is « estranged » in that it actually takes place after it has already been described aloud in words. The use of the past tense puts the actor in a position from which he can look back on the sentence. Thus the sentence also is « estranged », yet without putting the speaker into an unreal position; for he (in contrast to the listener) will have read the play to the end and thus be able to judge the sentence from what follows, from the consequences — better than a listener who knows less and must face the sentence more equivocally...

We shall deal with gesture later, but here it should be mentioned that all emotion must become visible and be developed into gesture. The actor must find an appropriate expression for the emotions of his character; if possible, actions which will reveal those inner processes. The relevant emotion must stand out, must free itself, so that it may be treated in a grand manner. Outstanding elegance, strength and grace of gesture will result in the « E-Effect ».

The Chinese art of acting is masterly in the treatment of gesture. By openly watching his own movements, the Chinese actor atta s the « E-Effect » (8).

Whatever the actor may render in the way of gesture and verse speaking etc., should be finished and bear the stamp of something tested and complete. The effect of ease which

1° transposer à la troisième personne;
2° transposer au passé;
3° dire à haute voix les indications scéniques et les commentaires.

La transposition à la troisième personne et au passé permet à l'acteur de se maintenir à bonne distance. Il adjoint à son texte indications scéniques et commentaires qu'il dit tout haut au cours des répétitions. (« Il se leva et dit de mauvaise humeur, car il n'avait pas mangé :... » ou bien : « Il entendait cela pour la première fois et ne savait pas si c'était la vérité » ou encore : « Il sourit et dit avec trop d'insouciance :... »). Ce procédé a pour résultat que chaque fois deux cadences se heurtent et que la seconde (donc le texte proprement dit) subit un éloignement. Il en va de même du jeu, qui ne se réalise en somme que lorsque les mots précédents l'ont déjà annoncé et décrit. L'emploi du passé place l'interprète en un point d'où il regarde en arrière vers la réplique. Ainsi la réplique également est « éloignée », sans qu'il en résulte un dommage pour la vérité de l'expression, car l'interprète, contrairement à l'auditeur, a lu la pièce jusqu'au bout et peut donc, en remontant de la fin et des suites, mieux juger de cette réplique que celui à qui elle est moins familière.

Nous traitons plus loin de la mimique. Mais il faut déjà dire que tout ce qui est sentiment doit être extériorisé, c'est-à-dire aboutir à un geste. L'acteur doit trouver une expression sensible, extérieure, pour les émotions de son personnage, si possible une action qui trahit ce qui se passe en lui. Il faut que l'émotion sorte, qu'elle s'émancipe, pour qu'elle puisse être traitée en grand. L'élégance, la force et la grâce du geste produisent l'effet d'éloignement.

Le théâtre chinois révèle une véritable maîtrise dans l'art du geste. L'acteur chinois atteint l'effet d'éloignement parce qu'il observe visiblement ses propres mouvements (8).

La prestation de l'acteur, tant au point de vue du geste que de la parole, doit être une chose accomplie et porter le sceau du fini. Elle doit faire naître une impression de facilité, qui est celle des difficultés vaincues. Même sa maîtrise technique, l'acteur doit permettre que le public y attache peu d'importance. Il donne au spectateur une représentation achevée de l'action, telle que selon lui elle peut se passer ou s'être passée dans la réalité. Il ne ca-

should be achieved is that of difficulties overcome. The actor must allow his audience to take lightly his art and technical perfection. He displays with consummate skill how a certain happening took place — according to his opinion. He does not conceal that he has rehearsed it all, any more than an acrobat conceals his training, and he underlines that what he shows is his, the actor's, testimony, opinion, version of the event (9).

Since he does not identify himself with the person he represents, he can choose a particular point of view regarding him, reveal his own opinion of him, and even invite the spectator (who also was not asked to identify himself with the character) to criticize the person represented (10).

Thus the actor's point of view is that of s o c i a l c r i t i c i s m. His interpretation both of events and character will emphasize those traits which belong to the realm of society. His playing, then, becomes a colloquy (about social conditions) with the audience he is addressing. He invites the listener, according to the class to which each belongs, to justify or condemn these conditions (11).

It is the purpose of the « E-Effect » to estrange the social gesture underlying all events. By social gesture is meant all expression by mime and gesture of social relationships among people of a certain epoch (12).

The formulation of events for a given society, and their ordering in such a way as to place the key in that society's hands, may be made easier by looking for titles to each scene (13). These titles must have an historical character. This brings us to a decisive technical point, that of « h i s t o r i f i c a t i o n ».

The actor must play the events as historical events. Historical events happen once only, are transitory and linked to definite epochs. People's behaviour in them is not a merely human and invariable one : it has definite characteristics, which may have become obsolete or may yet become obsolete and is ever subject to criticism from the viewpoint of each succeeding epoch. Constant change « estranges » us from the behaviour of those born before us.

This distant and objective attitude, which the historian takes up in relation to former events and patterns of behaviour, the actor must take up in relation to the events and

che pas qu'il l'a étudiée, pas plus que l'acrobate ne cherche à dissimuler son entraînement, et il souligne que ce qu'il présente est sa propre version de l'événement (9).

Comme il ne s'identifie pas avec le personnage qu'il représente, il peut adopter à son égard un point de vue personnel, laisser percer son opinion à son sujet et inciter le spectateur — qui lui non plus n'a pas été invité à s'identifier — à faire la critique du personnage représenté (10).

Le point de vue qu'il adopte est un p o i n t d e v u e d e c r i t i q u e s o c i a l e. Dans la présentation des événements et le dessin du personnage, il met en lumière les traits qui sont du domaine social. Ainsi son jeu devient un colloque (sur les conditions sociales) avec le public auquel il s'adresse. Il amène l'auditeur à justifier ou à rejeter ces conditions selon son appartenance sociale (11).

Le but de l'effet d'éloignement est de détacher le « gestus social » qui est à la base de tous les événements. Par « gestus social », il faut entendre l'expression par la mimique des relations sociales entre les hommes d'une époque déterminée (12).

La présentation d'un événement d'une manière qui en fournisse la clef aux spectateurs est favorisée par l'adoption de titres pour les différentes scènes (13). Ces titres doivent avoir un caractère historique.

Et ici nous touchons à une technique déterminante, l ' « h i s t o r i s a t i o n ».

L'acteur doit jouer les événements comme des événements historiques. Les événements historiques sont des événements passagers et liés à une époque déterminée. Le comportement des protagonistes n'y est pas simplement humain et immuable, il a des particularités précises, il peut être et il est dépassé par le cours de l'histoire et est soumis à la critique qu'exercent, chacune de son point de vue, les époques successives. L'évolution incessante nous rend étranger le comportement de ceux qui ont vécu avant nous.

Cette distance que l'historien garde entre lui et les événements et comportements du passé, l'acteur doit la mettre entre lui et les événements et comportements du présent. Il doit nous détacher des événements et des personnes.

Les événements et personnages de tous les jours, de l'entourage immédiat, nous sont rendus naturels par l'accoutumance. Leur

patterns of behaviour of the present time. It is his task to « estrange » these events and persons from us.

Everyday events and persons of our immediate surroundings carry implications of naturalness for us because of their familiarity. Their « estrangement » serves to make them remarkable to us (14). Science has built up a careful technique of irritation in the face of events customarily taken for granted and never doubted; and there is no reason why art should not take over this immeasurably useful attitude (15). In science, this attitude resulted from the growth of human productive power; in art, it results from the same cause.

As regards emotion, attempts with the « E-Effect » in German performances have shown that this manner of acting, too, arouses emotions, though of a different kind to those aroused in the conventional theatre (16). A critical attitude on the part of the spectator is a thoroughly artistic attitude (17). The description of the « E-Effect » is far more naturalness, its earthiness, its humour and its manner of acting has nothing to do with the usual kinds of « stylization ». The principal advantages of an epic theatre utilizing the « E-Effect » with its sole purpose of showing the world in an interpretable way, are just its naturalness, its earthiness, its humour and its renunciation of all mystical elements that still cling to the conventional theatre as a remnant from former times.

éloignement sert à nous les faire remarquer (14). La mise en garde irritée contre tout ce qui est courant, « ce qui va de soi » et qui n'a jamais été mis en doute, est une attitude que la science a élevée à la hauteur d'une technique. Il n'y a pas de raison pour que l'art ne fasse pas son profit de cette attitude infiniment utile (15). C'est le développement de la puissance créatrice de l'homme qui a donné naissance à cette attitude scientifique. C'est elle aussi qui la fait naître dans le domaine artistique.

En ce qui concerne l'émotion, les essais tentés avec l'effet d'éloignement aux représentations allemandes du théâtre épique ont montré que cette façon de jouer peut aussi susciter des émotions, d'une autre nature, il est vrai, que celles du théâtre habituel (16). Une attitude critique du spectateur est une attitude essentiellement artistique (17). A la description, l'effet d'éloignement paraît bien plus artificiel que lorsqu'on l'applique. Il va de soi que ce mode de jeu n'a rien de commun avec la « stylisation » courante. Le grand avantage du théâtre épique avec son effet d'éloignement — lequel n'a d'autre but que de montrer le monde de manière à ce qu'il devienne maniable — est précisément son caractère naturel et humain, son humour et son abandon de toute une mystique surannée qui encombre encore le théâtre traditionnel.

Bertolt BRECHT

APPENDIX

1

When in the epic theatre a definite atmosphere needs to be represented, because it explains certain attitudes of the characters, this atmosphere itself must be « estranged ».

2

Examples of mechanical means : very bright lighting of the stage (since dim lighting together with the complete darkening of the auditorium deprives the spectator of most of his objectivity by hiding from each other's

APPENDICE

1

Lorsque, dans le théâtre épique, une certaine atmosphère devient l'objet de représentation, parce qu'elle explique certaines attitudes des personnages, elle doit être à son tour « éloignée ».

2

Quelques exemples de moyens mécaniques: un éclairage très vif de la scène (car un éclairage sombre, joint à l'obscurité totale de la salle qui empêche le spectateur de voir son voisin et le cache à celui-ci, est de nature à lui enlever beaucoup de son esprit critique)

sight those sitting next to one another) and visibility of lighting sources.

Visibility of Lighting Sources

Showing the lamps openly is important, for it can be one of the means of preventing unwanted illusion. It will hardly prevent the necessary concentration. If we light the acting in such a way that the lighting equipment is seen by the spectators, we destroy a certain amount of their illusion to be witnessing an actual, spontaneous, unrehearsed real event. They will realize that pains have been taken to show something, to repeat something under particular circumstances — as, for example, in very bright light. By showing the sources of light we deliberately challenge the old theatre whose purpose was to conceal them. No-one would expect the lights to be concealed at a sporting event, such as a boxing match. However much the offerings of the new theatre may differ from sporting events they will resemble them in this : that they do not, like the old theatre, find it necessary to conceal lighting sources.

(Brecht : *Der Bühnenbau des epischen Theaters.)*

3

The Relationship of the Actor to his Public

The relationship of the actor to his public should be of the freest and directest possible nature. He has, quite simply, to tell them something and to show them something, and this attitude of one merely informing and demonstrating should be the basis of all he does. At this stage, it makes no difference whether what he says and shows takes place among the public in a street, or in a living-room or on the stage — those limited boards reserved for telling and showing. No matter that he may wear special costume and make-up : he can explain the reason for this just as well afterwards as before. But let him avoid giving the impression that long ago people agreed on certain events to take place here among people at a certain time in a « natural » manner without any preparation — and that it was part of this agreement to pretend that nothing had been agreed at all. Someone comes on and shows something quite openly, even his showing of it; that is all. He will imitate another person, but not to such a degree as if he were that person, not with

ainsi que la visibilité des sources de lumière.

La visibilité des sources de lumière

Il n'est pas sans intérêt de dévoiler l'appareillage électrique, car c'est un des moyens d'empêcher la naissance de l'illusion dont on ne veut pas. Le procédé gêne à peine la concentration désirable. Lorsque nous éclairons le jeu des acteurs de telle façon que le dispositif d'éclairage tombe dans le *champ visuel du spectateur,* nous détruisons en partie son illusion d'assister à une action momentanée, spontanée, non étudiée et réelle. Il voit qu'on a fait des préparatifs pour montrer quelque chose; ici, cette chose se répète dans des circonstances particulières, notamment en pleine lumière. En montrant les sources de lumière, on veut condamner l'intention du vieux théâtre de les cacher. A une réunion sportive, un match de boxe par exemple, personne ne s'attendrait à ce que les lampes soient dissimulées. Si différentes que soient les prestations du théâtre nouveau des prestations sportives, elles ne s'en distinguent pas, comme le vieux théâtre, par le souci de cacher les sources de lumière.

(Brecht : *Der Bühnenbau des epischen Theaters.)*

3

Attitude de l'acteur envers son public

La relation entre l'acteur et son public devrait être aussi libre et aussi directe que possible. Il a tout simplement quelque chose à lui communiquer et à lui présenter. Peu importe que sa communication et sa présentation se fassent au milieu du public, dans la rue, dans un appartement ou bien encore sur une scène. Peu importe aussi qu'il ait déjà enfilé un costume spécial et qu'il soit maquillé, il peut en donner la raison aussi bien avant qu'après. Il faut seulement éviter de faire naître l'impression qu'il a été convenu antérieurement qu'à une heure déterminée, ici, en société, une action se déroulerait comme si elle arrivait à ce moment précis, sans préparation, « naturellement » — convention qui exclut l'idée d'une convention.

Quelqu'un paraît simplement sur la scène et montre quelque chose au vu de tous, sans dissimuler qu'il le montre. Il imitera un autre homme, mais pas au point de faire croire qu'il est cet homme, pas avec l'intention de se faire oublier à cette occa-

the object of being himself forgotten in the process. His person remains as distinct as any other ordinary person differing from others, with its own traits, and thus similar to those, too, who are watching him.

4

Cf. the following remarks by the most famous Danish actor, Poul Reumert :

« When I feel that I am dying, when I really feel it, then the others will feel it too; when I pretend to have a dagger in my hand and am entirely filled by the thought that I want to kill the child, then all will be horror-struck... It is all a question of thought-processes which are conveyed by feelings — or, perhaps, the reverse : a feeling which amounts to an obsession is transformed into thoughts. When it succeeds, it is the most infectious thing in the world, and everything external is then entirely irrelevant... »

And Rapaport, *The Work of the Actor*, Theatre Workshop, October 1936 :

«...On the stage the actor is surrounded entirely by fictions... The actor must be able to regard all this as though it were true, as though he were convinced that all that surrounds him on the stage is a living reality and, along with himself, he must convince the audience as well. This is the central feature of our method of work on the part... Take any object, a cap for example; lay it on the table or on the floor and try to regard it as though it were a rat; make believe that it is a rat, and not a cap... Picture what sort of rat it is; what size, colour ?... We thus commit ourselves to believe quite naively that the object before us is something other than it is and, at the same time, learn to compel the audience to believe... » One might think this is a course in magic, but it is a course in acting ostensibly based on the Stanislavski method. The question arises whether a technique which enables one to make the public see rats where there are none can be really suited to spreading the truth. Without any art of acting at all, but given a certain amount of alcohol, one can make almost anyone see, if not rats, at any rate white mice.

5

It is good practice for the actor to coach

sion. Sa personne subsiste, à la fois différente des autres et leur semblable.

4

Voici ce que déclare le plus réputé des acteurs danois Poul Reumert :

« ... Si je sens que je meurs, si je le sens vraiment, alors tous les autres le sentent avec moi; si je fais semblant de tenir en main un poignard et que je suis entièrement pénétré de la seule pensée que je veux tuer l'enfant, je ferai frémir tout le monde... Il s'agit là d'une activité de la pensée qui est provoquée par des sentiments, ou, si l'on veut, inversément : d'un sentiment qui a la force d'une obsession et qui est converti en pensée. Si cela réussit, c'est la chose la plus contagieuse qui soit au monde et dès lors la réalité extérieure ne compte plus...»

Et voici Rapaport dans *The Work of the Actor* (Theatre Workshop, October 1936) :

« ... En scène, l'acteur est entièrement entouré de fictions... Il doit pouvoir considérer tout cela comme vrai, être convaincu que tout ce qui l'entoure sur scène est une réalité vivante et en même temps faire partager cette conviction par le public. C'est là le trait essentiel de notre méthode de travail... Prenez n'importe quoi, une casquette par exemple, mettez-la sur la table ou par terre et essayez de la prendre pour un rat; faites croire que c'est un rat, et non pas une casquette... Imaginez l'espèce de rat, sa taille, sa couleur... Nous nous obligeons ainsi à croire que l'objet devant nous est autre que ce qu'il est et nous apprenons en même temps comment forcer le public à le croire. »

On pourrait penser qu'il s'agit là d'un cours d'illusionisme, mais c'est un cours d'art dramatique, prétendument selon la méthode Stanislavski. On peut se demander si une technique capable de contraindre le spectateur à voir des rats là où il n'y en a point, est vraiment ce qu'il faut pour répandre la vérité. Sans avoir recours à l'acteur, il est possible, avec une dose suffisante d'alcool, d'amener à peu près tout le monde à voir partout sinon des rats, du moins des souris blanches.

5

Un bon exercice, pour l'acteur, est d'apprendre son rôle à d'autres (un élève, un partenaire de l'autre sexe, un acteur comique, etc.). Le metteur en scène arrête alors pour lui ses attitudes les plus significatives. Il est

another in his own part (a pupil, another actor of different sex, his partner, a comic etc.) The producer will then be able to fix his demonstrating manner for him. It can also do nothing but good for an actor to see his part played by others, and the rendering by the comic will be especially instructive.

6

Quoting

Standing in a direct and free relationship to his part, the actor allows the figure to speak and to move : he referees, as it were. He need not make us forget that the text is not being created as he speaks, that it is fixed and has been memorized; he is not playing a part, for it is in any case not supposed that he is refereeing over himself, but over someone else. His attitude would be the same if he spoke just from memory. He quotes a figure, he is the witness of a process taking place. There is nothing to prevent him from making this plain, even when the figure is in the act of speaking. Taken as a whole, his attitude will carry a certain contradiction in itself (when we examine closely what is standing on the stage and speaking) : the actor speaks in the past, the figure in the present. There is a second and more important contradiction. There is nothing to prevent the actor from clothing his figure with those feelings which it should possess. He himself will now not remain cold, he too will develop feelings, but not necessarily the same as those of the figure. Let us assume the figure says something which it believes to be true. The actor may convey, must be able to convey, that it is not true — or, contrarily, that the speaking of this truth is portentous or something else.

7

An epic theatre demands that the actor be much more industrious in collecting material than he has been used to. He no longer has to present himself as a king, as a scholar, as a grave-digger etc.; instead, he presents kings, scholars, grave-diggers, and must look around him in real life. Similarly, he must learn to copy, though this is frowned upon in our schools of acting today as « spoiling individuality ».

d'ailleurs toujours bon qu'un acteur voie jouer son rôle par d'autres, particulièrement par l'acteur comique.

6

L'acteur ne fait que citer

Par une attitude directe et libre, l'acteur laisse parler et agir son personnage, il rapporte. Il n'essaye pas de faire oublier que le texte ne naît pas au moment où il le dit, qu'il est étudié de mémoire, qu'il est fixé. Il ne joue aucun rôle, puisqu'il est admis que ce qu'il relate ne le concerne pas, lui, mais un autre. L'attitude est la même que s'il rapportait simplement des souvenirs. Il cite un personnage, il est le témoin d'un événement. Son attitude comporte à tout prendre une certaine contradiction : l'acteur parle au passé, le personnage au présent. Il existe une autre contradiction, plus importante encore. Rien n'empêche que l'acteur anime son personnage des sentiments qu'il doit avoir; mais lui-même n'est pas indifférent, lui aussi nourrit des sentiments, pas nécessairement les mêmes que ceux de son personnage. Supposons que celui-ci dise quelque chose qu'il croit vrai. L'acteur peut exprimer, doit pouvoir exprimer que c'est faux; ou bien que cette vérité n'est pas bonne à dire, ou autre chose encore.

7

Il est indispensable pour l'acteur du théâtre épique de se documenter davantage que cela ne s'est fait jusqu'ici. Il doit observer la réalité. Il doit également apprendre à copier, ce qui est défendu dans les écoles dramatiques actuelles, parce que cela « tue la personnalité ».

8

L'artiste se regarde lui-même

Représentant un nuage, son apparition inattendue, sa croissance à la fois puissante et molle, ses variations rapides et pourtant graduelles, il regarde de temps à autre le spectateur, comme pour lui dire : n'est-ce pas exactement ainsi ? Mais il regarde aussi ses propres bras et jambes, les guidant, les contrôlant, les louant peut-être bien pour finir. Un coup d'œil net sur le sol, une évaluation rapide de l'espace dont il dispose ne lui semblent pas de nature à troubler l'illusion.

(Brecht : *Uber den Verfremdungseffekt in der chinesischen Schauspielkunst.)*

8

The Artist Watches Himself

« Impersonating, say, a cloud, displaying its unexpected appearance, its soft yet firm formation, its quick yet gradual changes, he will at times look at the spectator as if to say : is it not just so ? But he also looks at his own arms and legs, guiding them, watching them, in the end perhaps praising them. To glance clearly at the floor, to measure with his eyes the space available for his production, does not seem to him a thing which might disturb the illusion ».

(Brecht : *Uber den Verfremdungseffekt in der chinesischen Schauspielkunst.)*

9

This cumulative, collecting, progressing kind of acting is best observed at rehearsals immediately before a performance, when the actors are only running through their parts, only sketching in gestures and vocal emphases. Such rehearsals, and also those where some role is taken over by a new actor, serve only to orientate the players, to clear things up for themselves. Imagine, then, added to this, the direct turning to the public, but not intensified or « suggestive » in any way. Observe the distinction between « suggestive » acting and compelling, plastic acting.

10

In his *Expression of the Emotions*, Darwin complains that the study of expression is difficult because, when we witness intense agitation, we ourselves become so agitated that we either forget or almost find it impossible to make any careful observations. The artist's task, therefore, in portraying intense agitation, is to do it in such a way that the « witness » (in this case the spectator) remains capable of observation.

11

It is part of the « freedom » of the actor's attitude towards his public not to treat them as a uniform mass. He does not melt them to a formless lump in a melting-pot of emotions. He does not approach them all in the same fashion : such divergences as exist in the public he does not bridge but rather deepens. He has friends and enemies there, he

9

Ce jeu sommaire et concentré s'observe le mieux aux répétitions qui précèdent immédiatement la représentation et où les acteurs se contentent de prendre leurs places, d'ébaucher leurs gestes, d'entamer leurs cadences. Ces répétitions, souvent mises sur pied à l'occasion d'un changement de distribution pour orienter les reprises de rôles par des nouveaux venus, servent uniquement à l'édification personnelle. Il faut y ajouter en pensée l'orientation vers le public, sans que toutefois celle-ci puisse aboutir à une intensification du jeu qui aurait pour effet de le rendre suggestif. Il faut observer la distinction entre un jeu suggestif et un jeu convaincant et plastique.

10

Darwin, dans *L'Expression des mouvements émotifs chez l'homme et les animaux*, se plaint de ce que l'étude de l'expression soit si difficile, car « lorsque nous sommes témoins de quelque profonde émotion, notre sympathie est à ce point excitée que nous oublions ou ne sommes plus capables d'observer avec soin ». Il appartient à l'artiste d'incarner des états de profonde émotion de telle façon que le « témoin », le spectateur, reste capable de les observer.

11

La liberté dans l'attitude de l'acteur vis-à-vis de son public consiste également en ceci, qu'il ne le traite pas comme une masse uniforme. Il ne le fond pas dans le creuset des émotions en un bloc informe. Il ne s'adresse pas à tous de la même façon; il laisse subsister les divisions qui règnent dans le public et parfois même il les rend plus profondes. Il y compte des amis et des ennemis, il est amical pour les uns et hostile aux autres. Il prend parti, tantôt pour son personnage, tantôt contre lui. (C'est là du moins l'attitude fondamentale, qui doit être adaptée aux différents aspects du personnage. Mais il peut aussi y avoir des rôles où tout est laissé dans l'indécision, où l'acteur retient son jugement, ce qu'il doit alors signifier clairement dans son jeu.)

12

Lorsque le roi Lear (Acte I, scène I), en partageant son royaume entre ses filles, déchire une carte géographique, ce geste « éloigne » l'acte du partage. Il n'attire pas seule-

is friendly towards the former, hostile towards the latter. He takes a partisan view of his figure also; friendly or hostile. (This, anyway, is the basic attitude; it, too, must change, according to what the figure expresses. There may be occasions when all is left open, when the actor keeps back his judgment; but when this happens, it must be made quite clear in his acting).

12

When King Lear (Act I, Sc. 1), dividing his realm among his daughters, tears up a map, the act of partition becomes « estranged ». By this our gaze is not only concentrated on the realm : in treating his realm so unmistakably as private property, he also throws light on basic ideas of the family in feudal times. In *Julius Caesar*, Brutus' assassination of the tyrant will be « estranged » if we see him ill-treating a servant during one of the monologues in which he accuses Caesar of tyrannical motives.

13

Some examples of such titles : « The usurer Sullivan Slift shows Joan Dark the degradation of the poor »; « Pierpont Mauler's speech on the immortality of capitalism and religion » *(St. Joan of the Slaughterhouses)*; « The new anabasis; the good soldier Schweik marches to join his company but does not arrive »; « Condemnation of the tyrant's assassination by the soldier Schweik » *(The Adventures of the Good Soldier Schweik)*.

These titles stand before scenes of some length. Now, as an example for the sub-division of a fifteen-minute scene, take the titles for the second scene of *The Mother* :

1. The young labourer Pawel Wlassow is visited for the first time by revolutionary comrades, who wish to use his home for illegal printing.
2. His mother is grieved by seeing him in the company of revolutionaries. She tries to scare them away.
3. In a short song, the female labourer Mascha Chatalowa declares that labourers, to gain honest work and bread, must turn the state « upside down ».
4. A search by the police shows the mother the dangerous nature of her son's new activities.
5. Although appalled by the brutality of the

ment l'attention sur le royaume, mais du fait que le roi traite si manifestement son royaume comme une propriété privée, il jette aussi quelque lumière sur le fondement de l'idéologie familiale à l'époque féodale. Dans *Jules César*, l'assassinat du tyran par Brutus est « éloigné » quand au cours d'un de ses monologues où il attribue à César des mobiles tyranniques, Brutus lui-même maltraite un esclave qui le sert.

13

Voici quelques exemples de titres de ce genre : « Le courtier Sullivan montre à Johanna Dark la perversité des pauvres »; « Discours de Pierpont Maulers sur l'immortalité du capitalisme et de la religion » (Sainte Jeanne des Abattoirs); « La nouvelle Anabase : le brave soldat Schwejk est en marche pour rejoindre son unité, mais n'arrive pas »; « Le brave soldat Schwejk condamne le meurtre du tyran » *(Les Aventures du brave soldat Schwejk)*.

Ces titres introduisent des scènes d'une certaine longueur. Comme exemple de subdivision d'une scène de quinze minutes, voici les titres qui accompagnent la deuxième scène de la pièce *La Mère :*

1. Le jeune ouvrier Pawel Wlassow reçoit pour la première fois la visite de camarades révolutionnaires qui veulent effectuer chez lui un travail d'imprimerie illégal.
2. Sa mère est peinée de le voir en société de révolutionnaires. Elle cherche à les effaroucher.
3. Dans une petite chanson, l'ouvrière Mascha Chatalowa explique que l'ouvrier, pour s'assurer du pain et du travail, doit mettre l'Etat « sens dessus dessous ».
4. Une perquisition de la police montre à la mère le danger des nouvelles activités de son fils.
5. Quoiqu'indignée par la brutalité des policiers, la mère déclare que ce n'est pas l'Etat mais son fils qu'elle juge coupable de violence. C'est pourquoi elle le condamne et plus encore ceux qui l'ont entraîné.
6. La mère, voyant que son fils a été choisi pour une dangereuse distribution de pamphlets, afin de le tenir à l'écart de cette affaire, s'offre à le remplacer.
7. Après une brève délibération, les révolutionnaires lui remettent les pamphlets. Elle ne sait pas les lire.

police, the mother still declares her son and no the State to be guilty of violence. She therefore condemns him, and his seducers even more.

6. The mother realizes that her son has been chosen for a dangerous mission distributing pamphlets. To keep him out of this, she offers to do it herself.
7. After a short discussion, the revolutionaries hand her the pamphlets. She cannot read them.

14

Suppose the following to be presented on the stage : A young girl leaves her family to take up a job in a big town (Piscator's *An American Tragedy)* For the bourgeois theatre this is an occurrence of little consequence : clearly the beginning of a story, something which must be told to make what is to follow comprehensible, or to excite suspense for it. The imagination of the actors will hardly be stirred by this. Only the girl's character is important. The fact that her family let her go is not a subject for examination, it is credible; the motives are credible. In the « historifying » theatre all is different. It will concentrate entirely on what is particular, individual and demanding of examination in such an everyday occurrence. What — a family allows one of its members to leave its fold to earn her daily bread independently, without help ? Is she capable of this ? Will what she learnt as a member of the family help her to earn her living ? Can families no longer keep their children ? Are they a burden ? Is this the way of the world, which is not to be influenced ? When the fruit is ripe it drops from the tree. Is this saying apposite here ? And if children always, at all times, have made themselves independent, if this is something biological, does it always happen in the same way, for the same reason, with the same consequences ? These are the questions (or some of them) which the actors have to answer if they want to show the course of events as something historical and unique; if they want to show up a custom which may throw a light on the whole structure of society during a certain (transitory) epoch. But how show such a process so as to bring out its historical character ? How point out the confusion of our unhappy times while the mother, with much good advice and moral precepts, is packing the daughter's suitcase,

14

A supposer la scène suivante : une jeune fille quitte sa famille pour accepter un emploi dans une grande ville *(Tragédie américaine* de Piscator). Pour le théâtre bourgeois, c'est là une affaire de mince portée; apparemment le début d'une histoire; ce qu'on doit savoir pour comprendre ce qui suit et l'attendre avec intérêt. A peine de quoi éveiller la fantaisie de l'acteur. Ce qui est important, c'est de savoir de quelle espèce de jeune fille il s'agit, de connaître son caractère. Qu'elle quitte sa famille n'offre pas matière à investigations, c'est plausible (les motifs sont plausibles).

Pour le théâtre qui « historise », il en est tout autrement. Il se jette corps et âme sur tout ce qui, dans un événement banal, est caractéristique et particulier, sur tout ce qui a besoin d'être éclairci. Comment ? La famille retire sa protection à l'une de ses enfants et la laisse partir. En est-elle seulement capable ? Ce qu'elle a appris comme membre de la famille, peut-il l'aider à gagner sa subsistance ? Les familles ne peuvent-elles donc plus garder leurs enfants ? Sont-ils une charge ? En est-il ainsi dans toutes les familles ? En a-t-il toujours été ainsi ? Est-ce là le cours du monde, auquel il n'y a rien à changer ? Quand le fruit est mûr, il tombe de l'arbre. Est-ce le cas ici ? Si, de tous temps, les enfants finissent toujours par se rendre indépendants, si c'est là un fait biologique, cela se passe-t-il toujours de la même façon, pour les mêmes motifs, avec les mêmes suites ? Voilà les questions — ou du moins une partie des questions — auxquelles les acteurs doivent répondre, s'ils veulent représenter l'événement comme un fait historique, et unique; s'ils veulent montrer ici une coutume qui dévoile toute la structure sociale d'une époque déterminée et périssable. Comment représenter un événement de ce genre de façon à mettre en lumière son caractère historique ? Comment rendre apparent le désarroi de notre malheureuse époque, au moment où la mère prodigue ses recommandations et ses exigences morales, tout en préparant le coffre de sa fille, lequel est fort petit ? Comment montrer ceci : tant d'exigences et si peu de linge ? Des recommandations pour toute une vie et du pain pour cinq heures ? Comment l'actrice doit-elle dire la phrase avec laquelle la mère remet le coffre : « Voilà, je pense que cela suffira ! » pour qu'elle soit comprise comme une phrase

which is very small ? How show all this : so many demands and so little linen, enough good advice to last a lifetime and bread enough only for five hours ? How is the actress to speak the sentences with which she hands her daughter this suitcase which is so very small : « There, I think that'll be ample », so that it may be understood as a historical saying ? This can only be achieved by means of the « E-Effect ». The actress may not treat the sentence as her own, she must leave it open to criticism, she must allow both an understanding of its motives and the protest.

(Uber den Verfremdungseffekt in der chinesischen Schauspielkunst.)

15

The « E-Effect » as a Procedure in Everyday Life

In bringing out the effect of estrangement we are doing something that is done thousands of times in everyday life : it is nothing more than a very common means of getting someone else or oneself to understand something; one can observe it at study or at business meetings in this form or that... A simple form of the « E-Effect » is used when we say to someone : « Have you ever looked at your watch carefully ? » Whoever asks me this question knows, of course, that I have often looked at it; but by putting this question he withdraws from me the customary and therefore meaningless implications of looking. I looked at it to find out the time; but now, with the question put in this forcible manner, I realize that I had never given the watch — surely a manifold mechanical marvel—a wondering glance... An « E-Effect » is needed for a man to see his mother as the wife of another man; it occurs, for instance, when he suddenly finds that he has a stepfather. When a boy sees his teacher threatened by the bailiffs, the «E-Effect» occurs; the teacher is thrown from circumstances where he seems great into those where he seems small. A car is « estranged » from us if, after driving a modern car for many years, we now drive an old T-Model Ford. Suddenly, we again hear explosions, and are reminded that the motor works by internal combustion. We begin to wonder how such a carriage, or indeed any carriage can move without being drawn by animal power — in short, we comprehend the car in seeing it as something strange and new, a triumph of construction historique ? Cela ne peut s'atteindre qu'en produisant l'effet d'éloignement. L'actrice ne peut pas faire de cette phrase une chose à elle, elle doit la livrer à la critique, rendre possible la compréhension des motifs qui l'inspirent et aussi la protestation qu'elle implique.

(Uber den Verfremdungseffekt in der chinesischen Schauspielkunst.)

15

L'effet d'éloignement, procédé de la vie quotidienne

On emploie un simple effet d'éloignement, quand on dit à quelqu'un : as-tu déjà regardé ta montre ? Celui qui me demande cela sait que je l'ai regardée souvent. Par sa question, il m'enlève ma façon habituelle et par conséquent indifférente de regarder ma montre. Je la regardais pour savoir l'heure; maintenant, questionné avec cette insistance, je constate que j'ai cessé de lui accorder un regard étonné, quoiqu'elle soit à bien des égards un mécanisme étonnant...

Pour qu'un homme voie en sa mère l'épouse d'un homme, il faut un effet d'éloignement. Celui-ci se produit par exemple le jour où sa mère se remarie et lui donne un beau-père. Le jour où quelqu'un voit son professeur aux prises avec un huissier, il y a effet d'éloignement : enlevé à une conjoncture où il est grand, il est introduit dans une autre où il est petit. Un éloignement de l'auto a lieu lorsqu'il nous arrive de conduire un des vieux modèles Ford. Soudain nous entendons de nouveau des explosions. C'est un moteur à explosions. Nous commençons à nous étonner que pareil véhicule, qu'un véhicule en général puisse rouler sans traction animale; bref nous comprenons de nouveau l'auto, nous la comprenons comme quelque chose d'étrange, de neuf, comme une victoire de la construction et à ce titre comme quelque chose de pas naturel... Autre effet d'éloignement, celui qu'obtient la définition des Esquimaux : « L'auto est un avion sans ailes qui rampe sur le sol ».

16

Le point de vue rationnel et émotionnel

Le rejet de la technique du « rôle senti » ne provient pas du rejet de l'émotion, pas plus qu'il n'y conduit. La thèse de l'esthétique vulgaire, selon laquelle cette technique seule serait capable de provoquer des émotions, est fausse. Mais une dramaturgie non aristotéli-

and, as such, something unnatural... The definition by the eskimo of the motor-car as « an aeroplane without wings which crawls on the ground » likewise estranges the car.

16

Of Irrational and Emotional Viewpoints

The rejection of intuition does not come from a rejection of emotions, nor does it lead to this. The thesis of common aesthetics, that emotions can only be liberated by way of intuition, is wrong. Yet a non-Aristotelian drama must weigh with careful criticism the emotions which it seeks to bring about and embody.

We may sense a crisis of the emotions in certain tendencies of the arts, such as the provocations by dadaists and futurists and the freezing up of the springs of melody in music. Post-war German drama had already taken the decisive turn to rationalism in the last years of the Weimar Republic. Nazisme with its grotesque emphasis on emotions, no less perhaps than a threatened decline of rationalism in Marxist aesthetics, led us to underline all rational elements heavily. Yet one may say that a great part of contemporary art has declined in emotional power because it eschewed reason, and that the renaissance of emotional power arose directly from increased rational tendencies. This will surprise only those who have a very conventional conception of the emotions.

Emotions have always had a definite class basis; the form in which they appear is always historical and bound by specific limits. Emotions are by no means universally human and timeless.

The linking of certain emotions with certain interests is not too difficult if one looks for the relevant interests in the emotional impact of works of art. Everyone can see the Second Empire emerge in the paintings of Delacroix and in Rimbaud's *Bateau Ivre*.

Differences between French imperialism in the middle of the 19th century and British imperialism at the beginning of the 20th century may easily be seen by comparing the *Bateau Ivre* with Kipling's *Ballad of East and West*. What is more difficult — and Marx already pointed this out — is to explain the

cienne doit soumettre à une critique prudente les émotions qu'elle veut faire naître.

Certaines tendances dans l'art, comme les provocations des futuristes et des dadaïstes et la congélation de la musique moderne révèlent une crise de l'émotion. Déjà dans les dernières années de la République de Weimar, le théâtre allemand d'après-guerre avait pris une tournure franchement rationaliste. Le fascisme, avec son accentuation grotesque de l'émotionnel, et peut-être au même degré la décadence imminente de l'élément rationnel dans l'esthétique marxiste nous ont amenés à mettre l'accent sur le rationnel. Pourtant dans un grand nombre d'œuvres contemporaines, on peut observer que le divorce d'avec la raison aboutit à une chute de l'émotion et que, d'autre part, le renforcement de la tendance rationaliste provoque une renaissance de l'émotion. Cela ne peut étonner que ceux qui ont une idée tout à fait conventionnelle des émotions.

Les émotions ont toujours comme base un groupe social bien défini; la forme sous laquelle elles se présentent est chaque fois historiquement et spécifiquement délimitée et fixée. Les émotions ne sont aucunement communes à tous les hommes et à tous les temps.

Il n'est pas tellement difficile d'établir le lien qui unit des émotions déterminées à des intérêts déterminés, si, face à l'action émotive de certaines œuvres d'art, on veut bien rechercher les intérêts qui y correspondent. Chacun peut voir se profiler derrière les tableaux de Delacroix et les vers du « Bateau ivre » de Rimbaud les aventures coloniales du Second Empire.

Une comparaison disons entre le « Bateau ivre » et la ballade « East and West » de Kipling fera facilement découvrir des différences entre l'impérialisme français du milieu du XIXme siècle et l'impérialisme anglais du début du XXme. Il est plus difficile, comme le fait déjà observer Marx, d'expliquer l'action que de tels poèmes exercent sur nous. Il semble que des émotions associées à des progrès sociaux vivent longtemps dans les hommes, en tant qu'émotions liées à des intérêts; dans les œuvres d'art, notamment, elles continuent à vivre avec plus de force qu'on ne pourrait le croire, quand on songe qu'elles se sont heurtées entretemps à des intérêts opposés. Chaque progrès annule un progrès en ce sens qu'il le prend comme point de départ, c'est-à-dire qu'il l'enjambe et le dépasse. Il en tire néanmoins son profit, ce qui fait que chaque

effect of such poems on us. It seems that emotions which accompany the progress of society can continue to live on for a long time as emotions linked with interests, and in works of art to have a more enduring life than might be expected, remembering that in the meantime they have run across counter-interests. Every step forward disposes of the previous step forward by stepping away from it, that is to say over it; yet it also makes use of it, and in a certain way it remains in man's consciousness, as in real life it remains in its results. This continuous process of abstraction is a generalization of the most interesting kind. If we can share the emotions of other people, people of past ages, different classes etc. by means of the works of art that have come down to us, we must assume that we are sharing interests which indeed are universally human. These dead people have represented the interests of classes which led progress. This is very different from what happens when fascism generates highly powerful emotions not at all in the interests of the majority who succumb to them.

17

Is a Critical Attitude Inartistic ?

It is an old habit to see a critical attitude as a predominantly negative one. For many, it points the difference between the scientific attitude and the artistic attitude. To contradict and to remain distant seems incompatible with artistic pleasure. Of course there is also in artistic pleasure a higher level at which savouring is critical, yet the criticism here is relevant only to artistic matters. It is a very different matter to regard critically, argumentatively, distantly, not only the world's artistic representation but the world itself. To take up this attitude in art we must of course show the undoubtedly negative element in its most positive form : this criticism of the world is an active, urgent, positive criticism. To criticize the course of a river means to improve it, to correct it. The criticism of society is the revolution, is final, executive criticism. A critical attitude of this kind is itself productive and deeply pleasurable; and if simple speech has named those processes which improve the life of man T h e A r t s, why should art itself be remote from such arts ?

progrès survit dans la conscience des hommes en tant que progrès, de même qu'il survit dans la réalité par ses résultats. Il se produit une généralisation d'une nature fort intéressante, un procédé courant de l'abstraction.

Si nous sommes capables de partager les émotions d'autres hommes, des hommes d'époques révolues, appartenant à d'autres classes sociales, par le truchement des œuvres d'art qui nous sont parvenues, nous devons admettre que nous participons ainsi à des intérêts qui étaient vraiment communs à tous les hommes. Ces morts ont représenté les intérêts de classes qui ont amené le progrès. D'une tout autre nature sont les émotions que le fascisme cultive sur une vaste échelle et qui ne sont pas conditionnées par les intérêts de la plupart de ceux qui s'y abandonnent.

17

L'attitude critique est-elle une attitude artistique ?

Selon une vieille habitude, on veut voir dans une attitude critique une attitude essentiellement négative. Pour beaucoup, elle marque précisément la différence entre l'attitude scientifique et l'attitude artistique. On n'arrive pas à se figurer que la jouissance artistique soit compatible avec la contradiction et l'examen objectif. Sans doute la jouissance artistique connaît aussi un degré supérieur où l'on jouit d'une façon critique, mais cette critique ne concerne que le côté artistique; il s'agit de tout autre chose, quand ce n'est pas la représentation artistique du monde, mais le monde lui-même qu'on doit observer d'une façon critique, contradictoire et objective.

Pour introduire cette attitude critique dans l'art, il faut montrer dans son aspect positif l'élément négatif qu'elle contient indubitablement : cette critique du monde est une critique active, agissante, positive. Critiquer le cours d'un fleuve signifie, dans cet ordre d'idées, le corriger. La critique de la société, c'est la révolution, qui est de la critique exécutive menée jusqu'au bout. Une attitude critique de cette nature est un élément de productivité dont on peut jouir pleinement comme tel. Si dans le langage courant, nous appelons arts les opérations qui améliorent la vie des hommes, pourquoi l'art de son côté devrait-il se tenir à l'écart de pareils arts ?

B. B.

L'AVIS DES GRANDS INTERPRÈTES CONTEMPORAINS

A FRENCH REACTION

UN COMMENTAIRE FRANÇAIS

JEAN-LOUIS BARRAULT

WHEN I read the so opposed manifestoes of Stanislavski and Bertolt Brecht I tell myself that the first was primarily an actor and the second primarily an author. I identify both points of view.

All roads lead to Rome as they say, and I believe that both their processes should tend to the same goal : that is to say the efficacy of theatrical representation.

I think that if the spectator's opinion were asked he would say « It matters very little that the one is totally sincere and caught up in his illusion, and that the other shuns illusion and chooses to give a reading of his part rather than an incarnation of it, provided their performances take me — as one says of a woman that she is taken ».

The unique phenomenon of dramatic representation, the final objective of all theatre, is the artificial re-creation of an Act. Between the stage and the auditorium, between the company and the public, an act takes place of which the act of love is the perfect symbol.

It follows that the actor has no call to « address » the public, he must rather fall upon it and possess it. In love the miraculous phenomenon of desire which prepares the act is an incarnation of physical and magnetic attraction (like magic or hypnosis) to which the mind adds a condiment of illusion. Desire operates the metamorphosis of two beings and may even be said to produce in them a momentary delusion. From their conjunction, brought about by the force of desire, a blazing

QUAND je lis les manifestes si différents de Stanislavski et de Bertolt Brecht, je pense que le premier était avant tout un acteur, et que l'autre est avant tout un auteur. Je reconnais les deux points de vue.

Comme on dit que tous les chemins mènent à Rome, je pense ensuite que ces deux procédés contradictoires devraient tendre vers le même but : l'efficacité de la représentation théâtrale.

Et je crois que si l'on demandait *au spectateur* son opinion, il répondrait : « Peu m'importe que l'un soit sincère totalement et se fasse illusion, peu m'importe que l'autre évite l'illusion et fasse une sorte de lecture de son personnage plutôt qu'il ne l'incarne, pourvu que moi je sois *pris*. Comme on dit : une femme est prise ».

Peu importe que le peintre s'appuie sur les valeurs froides (Bertolt Brecht), tandis que son voisin s'appuie sur les valeurs chaudes, pourvu que le tableau soit réussi.

Le phénomène unique qu'est la représentation théâtrale, objectif final du théâtre, est essentiellement la recréation artificielle de l'*Acte*. Entre la scène et la salle, entre la troupe et le public, il se passe un *Acte*, dont le symbole même est l'*acte sexuel*, c'est-à-dire le *désir* et *l'amour*.

Dès lors, l'acteur n'a pas à « s'adresser au public », il doit se coucher dessus et le pénétrer. Et, dans l'Amour, le phénomène merveilleux qui prépare l'acte : le désir, est l'incarnation érective d'une attraction magnéti-

Jean-Louis Barrault dans *Malborough s'en va-t-en guerre* de Marcel Achard

P : Thérèse Le Prat.

arc of love springs up, as from the positive and negative poles of an electrone.

The same is true of the act which takes place between stage and auditorium in the course of a performance.

Bertolt Brecht seems to tend towards this by way of the negative pole : he loves because he does not hate. A kind of frigid modesty emanates from him. But this modesty, hiding a contained passion, is no doubt the result of the times we live in, gangrened with hate and criticism, with wars and political strife.

In a different epoch Stanislavski guided his love along « positive » paths. He was a warm blooded artist, who deceived himself a little too much, alas, concerning the actor's total reincarnation. It made his love solitary, for a virtual fourth wall put the public in the situation of Peeping Tom.

Stanislavski's method is winning but rather too illusory. Brecht's contains, alas, a particle of truth, but it is not very gay !

Happily we ourselves think something different :

1) That theatrical representation is above all the coupling of two human entities : stage and public.
2) In the course of the theatrical act which takes place between these two, each individual recognises and shares with the rest a rediscovered Collective Soul.
3) This artificial re-creation of the Act, an

que et physique (comme la magie et l'hypnose), à laquelle l'esprit ajoute un piment d'illusion. Le désir métamorphose les deux êtres, on peut même dire : il les trompe un instant. De ces deux êtres, comme les pôles positif et négatif électroniques, jaillit l'arc éclatant de l'amour, grâce à ce rapprochement qu'a provoqué le désir.

Il en est de même de l'*Acte* accompli entre la scène et la salle au cours d'une représentation.

Bertolt Brecht semble y tendre par le chemin du pôle négatif; il aime parce qu'il ne hait pas. Une sorte de pudeur froide se dégage de lui. Mais il est probable que cette pudeur, cachant une passion contenue, soit le résultat de notre époque moderne, gangrenée par la haine, les guerres, la critique et la lutte politique.

Stanislavski, d'une autre époque, acheminait son amour par les « positifs ». C'était un artiste à sang chaud. Il se faisait hélas ! un peu trop d'illusions sur la réincarnation totale de l'acteur. Son amour en devenait solitaire. Et le public devenait, à cause du quatrième mur virtuel, un « indiscret ».

La méthode de Stanislavski est séduisante, mais un peu trop illusoire. Celle de Bertolt Brecht renferme hélas ! quelques vérités, mais elle n'est pas gaie !

Heureusement, nous croyons autre chose :

1) — La représentation théâtrale est avant tout un accouplement de deux groupes humains : la scène et la salle.

2) — Au cours de cet *acte* théâtral partagé par les deux groupes, chaque individu reconnaît et partage avec les autres, l'*Ame collective* retrouvée.

3) — Cette récréation artificielle de l'*Acte*, donnée essentielle de la Vie, est rendue pos-

essential factor of life, is made possible thanks to the duality of human Being.

Man is dual. It is by exploiting Being and its double or reflection that the actor can exist. The spectator likewise exists by virtue of the same duality. The actor at the same time is and is not, the same being true of the spectator. Which is quite natural since both of them are dual.

There is thus nothing extraordinary about this phenomenon, it is as normal as life. All that counts is contact, the excitement of desire and the Act itself. There are hot headed lovers and cool headed ones, and nothing to prove the former superior to the latter. All tastes are equally worthy of respect.

siblé grâce à la dualité de l'Etre Humain.

L'homme est double. C'est grâce à l'exploitation de l'Etre et de son double que l'acteur peut exister, tout comme le spectateur existe, grâce à cette même dualité. L'acteur, comme le spectateur d'ailleurs, *est*, et en même temps *n'est pas*. C'est naturel, puisque l'un comme l'autre est double.

Le phénomène n'a donc rien d'étonnant, c'est aussi normal que la *Vie*.

Tout ce qui compte c'est : le contact, l'érection du désir, et l'Acte. Il y a des amants à tête froide, d'autres à tête chaude.

Rien ne prouve que ceux-ci soient meilleurs que ceux-là.

Tous les goûts sont respectables.

Jean-Louis BARRAULT

A BRITISH REACTION

UN COMMENTAIRE BRITANNIQUE

MICHAEL REDGRAVE

NO one system or method of acting contains or can contain all of acting. One of the great merits of the Stanislavski Method is that it contains more of acting than any other. It may leak a little but, nevertheless, not only does it contain more but it has exerted incomputable influence and like all powerful ideas it lends strength to those who oppose it.

It is no new thing to oppose Stanislavski. Meyerhold started that long ago and though his « bio-mechanical » method may not correspond exactly to the Brecht theory, I strongly suspect that so far as the *acting* was concerned, a competent jury would not be able to distinguish between a typical Meyerhold production and a typical production by Brecht. Since I have not seen a production by either perhaps this will be thought unfair, even foolish. Certainly I do not mean to be disrespectful to either. Both are men of theatrical genius, both rebels, both — and this is significant — appealing to mass audiences. There is little or nothing wrong, in theory, in appealing to mass audiences. But, as Hollywood discovered long ago, what you offer

AUCUN système ne peut englober tout l'art du comédien. La méthode de Stanislavski a le grand mérite d'englober plus de choses que n'importe quelle autre. Et non seulement, malgré ses lacunes, sa portée est plus vaste, mais elle a exercé une influence incommensurable. Enfin, comme toutes les idées fortes, elle prête de l'énergie à ceux qui la combattent.

Combattre Stanislavski n'est pas nouveau. Meyerhold a commencé voici longtemps et, bien que sa méthode bio-mécanique pût ne pas correspondre exactement à la théorie de Brecht, je suis tenté de croire qu'en ce qui concerne le jeu des acteurs, un juge compétent ne serait pas à même de distinguer une mise en scène typique de Meyerhold d'une mise en scène typique de Brecht. N'en ayant vu aucune ni de l'un, ni de l'autre, peut-être mon assertion paraîtra-t-elle injuste. Mon intention n'est pourtant pas de leur manquer de respect. Ce sont des hommes de génie, tous deux révoltés, tous deux (et ceci est significatif) s'adressant aux masses. Ce n'est pas une tare mais, comme Hollywood l'a dé-

mass audiences must be in some manner predigested, like patent breakfast food. In Hollywood, by and large, it is « predigested » by removing any trace of social comment except the comment of cliché. In Brecht, the matter, the substance, is certainly not so much predigested as rammed into the audience, just as Bernard Shaw rammed home his ideas, though to a different kind of audience than those of Hollywood or Brecht, by didacticism and rhetoric.

I said the Stanislavski Method leaks a little. Let me make it clear that in my opinion it still floats, and floats superbly when in the right waters. Where in my own experience I think it founders is when it is applied too rigidly to the works of dramatists such as Shakespeare. I say too rigidly, for we must remember that the chief purpose of Stanislavski's Method is to help the actor to recapture at will the creative mood. But despite Salvini and his Othello — which again, obviously, I never saw — despite also Stanislavski in his book on producing *Othello*, I find that in my own experience one can only use a very small part of the Stanislavski Method in preparing or acting the great roles of Shakespeare. It is of very little use for *Macbeth* or for *Richard II*, or for any of the parts in which there are apparently irreconcilable elements. These elements are reconciled not so much by the actor as by Shakespeare and the actor's attempts to aid him defeat their purpose. For example, I agree completely with Bernard Shaw on the subject of Lady Macbeth :

« If you want to know the truth about Lady Macbeth's character, she hasn't one. There never was no such person. She says things that will set people's imagination to work if she says them in the right way : that is all. I know : I do it myself. » (1)

I fully realised this for the first time when I came to play Prospero in *The Tempest* for the second time. Prospero must be one of the most irreconcilable great parts in literature, but Shakespeare reconciles him by Ariel, by Caliban : the light and dark sides of man's nature, the spirit, and the flesh; just as he reconciles *King Lear* by Kent, Gloster, Edgar and the Fool, all parts of Lear. (In the middle section of *Lear* are the greatest scenes for

couvert depuis longtemps, ce qu'on offre en pâture aux masses doit être en quelque sorte pré-digéré, comme certains produits alimentaires. A Hollywood, on prédigère en éliminant tout ce qui pourrait être commentaire social authentique, mis à part les clichés. Chez Brecht, la substance n'est certainement pas aussi prédigérée : il l'impose de force au spectateur. Ainsi faisait Bernard Shaw, usant de moyens didactiques et dialectiques auprès d'un public tout différent.

J'ai dit que la méthode de Stanislavski avait quelques lacunes. Que je m'explique ! A mon avis, elle surnage superbement quand elle baigne dans des eaux propices. Là où, selon ma propre expérience, je crois qu'elle sombre, c'est quand on l'applique de façon trop rigide à des auteurs comme Shakespeare. J'ai dit : trop rigide, car nous devons nous rappeler que le dessein ultime de la méthode de Stanislavski est d'aider l'acteur à recapturer, à volonté, l'esprit créateur. Mais, malgré Salvini et son Othello — que bien entendu je n'ai pas vu — malgré Stanislavski dans son livre sur la mise en scène d'*Othello*, mon expérience m'a appris qu'on ne peut utiliser qu'une toute petite partie de la méthode de Stanislavski quand on prépare les grands rôles de Shakespeare : Macbeth, Richard II ou n'importe quel personnage où se rencontrent des éléments apparemment inconciliables. Par exemple, je suis tout à fait d'accord avec Bernard Shaw à propos de Lady Macbeth : « Si vous voulez savoir la vérité sur le caractère de Lady Macbeth, elle n'en a pas. Une telle personne n'a jamais existé. Elle dit des choses qui font travailler l'imagination des gens, si elle les dit de la bonne façon; c'est tout. Je le sais bien : je fais de même ». (1)

J'ai compris tout cela pour la première fois quand j'ai repris le rôle de Prospero dans *La Tempête*. Prospero est un rôle rempli de contradictions, mais Shakespeare l'équilibre par Ariel, par Caliban, le côté lumineux et le côté obscur de la nature humaine, l'esprit et la chair, juste comme il donne de la cohésion au roi Lear par Kent, Gloster, Edgar et le Fou, tous partie intégrante de Lear. Si je reprends un jour Prospero, j'imaginerai Stanislavski jouant le rôle, « brisant sa baguette » et « jetant son livre à la mer », mais ne disant pas adieu à son art (comme les

(1) Bernard Shaw and Mrs. Patrick Campbell : Their correspondence. Edited by Alan Dent. (Alfred A. Knopf, New York, 1952).

« group » acting ever written.) If and when I play Prospero again I will use only this one, fanciful memory of Stanislavski : I will wish that Stanislavski might be alive to play Prospero himself; I will imagine him wishing to « break his staff » and « drown his book », not bidding farewell to his art (as people like to fancy Shakespeare was doing when he wrote this, his last play), but to « retire to Milan », or rather to Stanislavski's beloved Moscow and then in all his wonderful humility to start again, telling us what, in conclusion, he finally meant, simply and briefly, and sparing us all the books and pamphlets and old lectures which are promised us still from Russia. Constantin Sergevich knew how to be simple but it is in the nature of a long life and a great mind not to be brief, and the seemingly endless stream of posthumous publications promised us may only add to the existing confusion about this great master.

I do not understand all of the article on and by Brecht which has been sent me. The basic ideas are not new to me for I have followed Brecht at a distance with sympathetic interest for some time. One cannot help comparing his didacticism with that of Shaw, for, like Shaw, or all didacticists, he does not scorn any over-statement that will serve his ends. I think I see what he is after, in fact I am sure I do, but his over-statements confuse me. Of course it is very tempting, when a man of even such brilliance confuses you, to suppose that he is himself confused. One does not wish him to be an aphorist but one expects him to shed light. To me, Brecht sheds light as cars do at cross-roads at night. But, as I say, I think I see clearly enough where he is going.

I think we should disregard his occasional rudenesses and his occasionelly almost childish attempts at logic which result in too many a *reductio ad absurdum*. Nevertheless, it is not easy to ignore some of them. His comment on the remarks of the great Danish actor Paul Reumert, when he (Brecht) says that to make an audience think it sees a rat when there is no rat (Reumert's example) is to produce an effect like making the audience drunk with alcohol; that is not merely rude but plainly silly. To compare the illusions of art with the illusions of drink would be infantile, except that no infant would think of comparing the two. His theory of the historic past makes me

gens aiment à croire que Shakespeare le fit en écrivant cette pièce). Je le verrai nous disant, en conclusion, ce qu'il pense, simplement, brièvement, nous épargnant les livres et les vieux discours qu'on nous promet toujours de Russie. Constantin Sergevich savait être simple, mais il est naturel pour un grand esprit, après une longue vie, de n'être pas bref. Le torrent des publications posthumes qu'on nous annonce, ne peut qu'ajouter à la confusion qui règne aujourd'hui au sujet de ce grand maître.

Je ne comprends pas tout dans l'article que Brecht a écrit. Les idées essentielles ne me sont pas neuves, car j'ai longtemps suivi Brecht avec intérêt. On ne peut s'empêcher de comparer ses méthodes didactiques à celles de Shaw, car, ainsi que Shaw, il ne fait fi d'aucune exagération qui peut servir ses desseins. Je crois voir ce qu'il veut dire, j'en suis même sûr, mais ses exagérations me rendent perplexe. Naturellement, il est tentant, lorsqu'un homme d'un esprit aussi éclatant vous embarrasse, de supposer qu'il est lui-même embarrassé. On ne voudrait pas qu'il donnât dans l'aphorisme, mais on attend de lui qu'il répande de la lumière. Pour moi, Brecht en répand comme les voitures, la nuit, à un carrefour. Mais comme j'ai dit, je crois que je vois assez clairement où il va.

Passons sur les brutalités occasionnelles, ainsi que sur certains raisonnements puérils, qui aboutissent trop souvent à une *reductio ad absurdum*. Mais la théorie du passé historique m'a fait me frotter les yeux de stupéfaction. Brecht parle-t-il le langage de la raison ou même du sens commun ? Obstinément, je relis ses mots et je décide, à regret, que, si je veux conserver ma tête, je dois conclure que ce génie a perdu la sienne. Car l'idée que chaque moment de l'histoire est isolé de son passé comme de son futur et que ce concept peut être communiqué lors d'une représentation théâtrale, est quelque chose qui frise l'insanité. Je prends donc sur moi de croire que Brecht ne veut pas réellement dire cela et qu'il en use ainsi qu'on le voit faire à l'accusation ou à la défense dans une cour de justice : en sachant fort bien que ces choses ne seront pas entièrement crues, mais qu'elles peuvent influencer le verdict d'un jury.

En reconnaissant certaine validité à sa théorie, quelques-uns de ses paradoxes sont

Michael Redgrave in *King Lear.*

P : McBean.

rub my eyes in bewilderment. Can he, I ask myself, really be talking the language of reason or even commonsense ? Doggedly I go over his words again and I have, reluctantly, to decide that if I am to retain my sanity I must decide that this genius has here lost his. For the idea that any moment in history is isolated from its past or its future and that this idea can be communicated in a performance is something that verges on the insane. I must assume therefore that Brecht does not really *mean* it and that, like so many of his other juxtapositions and paradoxes, he uses it just as a defending or opposing Counsel may use such things in a Court-of-Law : knowing that they will not be fully believed, but content that they shall sway the judgment of the jury.

Assuming that his theory has at least some validity, some of his paradoxes are understandable. His double invoice of what is demanded of the « Dramatic Theatre » and, in the other column, of his « Epic Theatre » is here and there to be understood, whether one sympathises with all of it or not.

Again, in what play can it really be said that in *Dramatic Theatre* « man is unalterable » and in *Epic Theatre* that man is « alterable and altering » ? Here we get near the knuckle. For, superficially, there might seem to be some truth in this. But the distinction is so fine that it is at best forensic. The implications of, shall we say, *King Lear*, are that it is foolish for fathers to behave so, and wicked of some children to react so. No one assumes that all fathers behave so, should behave so, or would behave so. The very simple-minded may think so, but it is not so. *King Lear* has a general, not a literal truth.

But I am ready to believe that Brecht is not the first or the last master whose practise does not always square with his precepts.

compréhensibles. Son double tableau de ce qu'on exige du Théâtre dramatique d'une part et du Théâtre épique d'autre part, est partiellement convaincant. Mais de nouveau, dans quelle pièce peut-il être allégué que, lorsque c'est du théâtre dramatique, « l'homme est éternel » et que, dans le théâtre épique, « l'homme est changeant et s'altère » ? Superficiellement, il peut sembler y avoir une vérité dans ceci, mais la distinction est si fine, qu'elle est au mieux digne de la chicane. Ce qu'implique par exemple *Le Roi Lear*, c'est qu'il est absurde pour des pères de se conduire ainsi et méchant pour des enfants de réagir de la sorte. Personne ne soutient que tous les pères se conduisent ainsi, ou devraient ou voudraient se conduire ainsi. Les âmes simples peuvent le croire, mais cela n'est pas. *Le Roi Lear* a une vérité générale et point littérale.

Mais je suis prêt à croire que Brecht n'est ni le premier ni le dernier maître dont la pratique ne cadre pas avec les préceptes. Un critique anglo-américain, Eric Bentley, fervent et pénétrant admirateur de Brecht et de ses

One Anglo-American critic, Eric Bentley, a fervent and penetrating admirer of Brecht and his plays, has said as much in his book *The Playwright as Thinker.* (2)

Stanislavski always insisted that his Method was little more than a conscious codification of germinating impulses and ideas which all really good actors and actresses had found and find for themselves instinctively. If only the actors and actresses who are frightened of Stanislavski would remember this !

Brecht is more aggressive. It is the nature of rebels to be so. He is also, I suspect, more egoistic. Most actors are familiar with that old story « it is good for the actor to be *shown how to act his part* ». He covers this nonsense up by suggesting that « another actor » *or* « the producer » should act as demonstrator. But it is a hollow pretence and, with respect, I suggest that he does not realise how much of Bertolt Brecht is Echt Ego.

I am inclined to credit the British producer and the British actor whom I have questioned on the effect of Brecht's theory in performance. Both are masters of their craft and both speak German fluently. They seem to agree that Brecht's actors, like other companies of actors, vary in excellence, but that the best performers seem to be just like the best performers in other companies and other countries.

Be that as it may, it is much to the credit of Brecht that *World Theatre* should have considered this controversy a profitable one. We shall not know many of the answers until, just as Stanislavski's productions are still played in Russia, Brecht's plays and productions are still played, in forty or fifty years' time, in Germany. I will rashly prophesy that the plays may be. I assume that it is part of Brecht's theory that the productions will no longer be suitable for that time.

pièces, a dit à peu près cela dans son livre : *The Playwright as Thinker* (2).

Stanislavski a toujours insisté sur ce point que sa méthode n'était guère plus que la codification d'impulsions germinatrices et d'idées que tous les vraiment bons acteurs avaient trouvées déjà et trouvent encore instinctivement. Si seulement les acteurs à qui Stanislavski fait peur voulaient bien se le rappeler !

Brecht est plus agressif. C'est dans la nature des révoltés de l'être. Je le soupçonne d'être aussi plus égocentrique. La plupart des acteurs connaissent cette vieille histoire : « il est bon pour un comédien qu'on lui montre comment il doit jouer son rôle », absurdité que Brecht corrige mal en suggérant qu'un « autre acteur » ou « le metteur en scène » en fasse la démonstration.

J'incline à faire confiance au metteur en scène et à l'acteur, tous deux britanniques, que j'ai interrogés quant aux effets des théories de Brecht sur un spectacle. Tous deux sont maîtres en leur art et parlent couramment l'allemand. Ils paraissent être d'accord sur ce point : les acteurs de Brecht varient en excellence, mais les meilleurs acteurs de Brecht semblent être juste ce que sont les meilleurs acteurs d'autres compagnies d'autres pays.

Quoi qu'il en soit, il est fort au crédit de Brecht que *Le Théâtre dans le Monde* ait considéré cette controverse comme profitable. Nous ne connaîtrons la réponse aux questions qu'elle pose que lorsque, tout comme les mises en scène de Stanislavski sont encore jouées en Russie, les pièces de Brecht et ses mises en scène auront été reprises pendant quarante ou cinquante années en Allemagne. Je prophétise audacieusement que c'est très possible pour les pièces, mais je crois, suivant en cela la théorie même de Brecht, que ses mises en scène auront cessé d'être acceptables à cette époque.

Michael REDGRAVE

(2) Reynal & Hitchcock, New York, 1946.

A SCHOOL OF DRAMATIC ART

FORMATION DU JEUNE ACTEUR

MICHEL SAINT-DENIS

WHY does the theatre world take so much more interest today than it did forty years ago in the training of actors and more particularly in the schools of dramatic art which extend their teaching to all types of artists, technicians and craftsmen concerned with the stage ?

Because all of us, in the public as well as in the profession, have become aware of the results obtained by such men as Stanislavsky, Rheinhardt and Copeau, all of whom found it imperative to graft a school on to their revolutionary enterprises: for while the difficulties of day to day production tended to exhaust the reformer's capacities and at first even obscured or betrayed his newest ideas, research went forward among his students and the future was prepared by the fervour of a wisely guided rising generation.

Thus, alongside such official institutions as the Conservatoire National in Paris or the Royal Academy in London, whose business is to hand down national traditions from one generation to another, various combat groups grew up concerned with promoting some particular movement. Their existence was in general ephemeral, except in countries like Russia where the revolution came to power; Stanislavski's school became an institution and propagated his « system » all over the world.

We fight shy of systems, and no doubt Stanislavsky was against his will systematized far too much. Neither Copeau nor Dullin ever would or could codify their teaching — which none the less spread all over Western

POURQUOI le monde du théâtre s'intéresse-t-il aujourd'hui, beaucoup plus qu'il y a quarante ans, à la formation de l'acteur et plus particulièrement aux écoles d'art dramatique qui étendent leur enseignement à tous les artistes, techniciens et artisans de la scène ?

C'est que chacun, dans le public comme au sein de la profession, a pu constater l'importance des résultats obtenus par des hommes comme Stanislavski, Reinhardt ou Copeau, qui ont tous éprouvé le besoin de greffer au flanc de leurs entreprises révolutionnaires des écoles : tandis que l'exploitation quotidienne épuisait les forces du réformateur et souvent, surtout au début, obscurcissait ou contredisait ses conceptions les plus neuves, les recherches se poursuivaient parmi les élèves et, dans la ferveur d'une jeunesse bien orientée, l'avenir se préparait.

C'est ainsi qu'à côté des institutions officielles, Conservatoire National à Paris, Royal Academy à Londres, dont la charge est de transmettre de génération en génération la tradition nationale, se créaient des organismes de combat, destinés à soutenir un mouvement particulier. Ces organismes connurent, en général, une existence éphémère, sauf dans les pays où la révolution prit le pouvoir en mains, comme en Russie : l'école de Stanislavski y est devenue une institution, qui a répandu dans le monde entier le « système » qui porte le nom du maître.

Nous nous méfions des « systèmes » et sans doute, à son corps défendant, Stanislavski a-t-il été « systématisé » à l'excès. Copeau — pas

Michel Saint-Denis at grips with his pupils.

Michel Saint-Denis aux prises avec ses élèves.

P : Bert Hardy.

Europe. The Academy of Dramatic Art in Rome, founded and directed by Silvio d'Amico, is an official institution based on the spirit and methods of the Vieux Colombier. In England, the London Theatre Studio (1935-1939) and later the Old Vic School (1946-1953) made a similar contribution to the contemporary English drama. Moreover a certain kinship exists between Laurence Olivier, Michael Redgrave and Alec Guiness trained at the Old Vic, Jean-Louis Barrault and Jean Vilar trained by Dullin, Grassi and Strehler from the Piccolo Theatre in Milan, Costa from the Piccolo Theatre in Rome and many others in Europe, America, the Commonwealth and even distant China — a kinship for which the schools are largely responsible.

The profound and widespread influence exerted by these training centres lay first of all in the fact that their teachings were daily illustrated by concrete productions of high quality. In the second place, the young people who crowded into them were brought in contact with a new dramatic world and with a man of talent and genius heroically dedicated to the accomplishment of his work. This devotion to an artistic ideal, set above its humble representative and yet incarnated by him, created among the students an openess of mind, a spirit of trust and adhesion, essential to all unconventional tuition. In reality, though it was the master who apprehended new dramatic worlds to be discovered, their discovery became the common task of master and students. There were no doctrines or pre-established methods : experience would furnish these in time, but to begin with all

plus que Dullin — n'ont pu ou voulu codifier leur enseignement; et cependant celui-ci a rayonné dans toute l'Europe de l'Ouest. L'Académie d'art dramatique de Rome, fondée et dirigée par Silvio d'Amico, est une institution officielle qui se réclame de l'esprit et des méthodes du Vieux-Colombier. En Angleterre, le London Theatre Studio (1935-1939), puis l'Ecole du Old Vic (1946-1953) ont apporté au développement du théâtre anglais moderne une contribution de même nature : si bien qu'entre Laurence Olivier, Michaël Redgrave, Alec Guiness, issus du Old Vic, Jean-Louis Barrault et Jean Vilar, issus de Dullin, Grassi et Strehler du Piccolo de Milan, Costa du Piccolo de Rome et bien d'autres en Europe, en Amérique, dans les dominions britanniques et jusqu'en Chine, il existe une parenté que les écoles ont grandement contribué à créer.

Il est certain que, si les lieux de formation dont je parle ont exercé une influence aussi profonde et aussi large, c'est d'abord parce que l'enseignement donné y était quotidiennement illustré par des réalisations concrètes de qualité supérieure; c'est aussi que les jeunes gens qui s'y pressaient, y entraient en contact à la fois avec un monde dramatique nouveau et avec un homme de talent ou de génie, voué jusqu'à l'héroïsme à l'accomplissement de son œuvre. Cette dévotion à un idéal artistique, supérieur à celui qui le représentait, mais incarné par lui, créait chez des jeunes gens l'ouverture d'esprit et la confiance, donc l'adhésion, indispensables au succès d'un enseignement non conformiste. A la vérité, à l'origine, si le maître portait en lui le pressentiment du monde dramatique à dé-

was invention, discovery and consequently liberty with its close corollary discipline.

I believe I am right in saying that these were the initial steps of the first school at the Vieux Colombier. It did not tend to produce performers, its first aim being to stimulate creation, and in the absence of new authors it invited a group of young actor apprentices to return to the original sources of drama in order to discover the secrets of authentic and untrammelled dramatic creation. Of course reform was later extended to interpretation, but it could not begin there.

Copeau's first objective was to react against the style of acting current at that time and to fight against routine in all quarters; in the domain of naturalism where a drabness, in keeping with the « slice of life » ideal, cramped the actor's means and killed both the poet's imagination and the finest « conventions » of the theatre; and in the domain of official teaching, where the bombast and artificiality of a lingering romanticism still weighed down interpretation of the classics and maintained a sterile « convention » on the stage by the transmission of defunct traditions.

Copeau denounced the « grimaces » of the professional actor. Of the average experienced actors in his company he would say : « When I start rehearsing I know beforehand what they will give me. I can tell just how they will walk and what gestures they will make. I can hear them before they begin ». And again : « They aren't alive; they don't invent anything; they rehash from receipts handed out by their elocution teachers ». And he

couvrir, la découverte devenait aussitôt l'objet du travail commun du maître et de ses élèves. Il n'y avait ni doctrine, ni méthodes préétablies : l'expérience y pourvoirait, mais pour le moment, il ne pouvait s'agir que d'invention, de découverte, donc de liberté et de son corollaire immédiat : la discipline.

Je crois bien ne pas me tromper en disant que telle fut la première démarche de la première école du Vieux-Colombier; elle ne tendait pas à former des interprètes; elle visait en premier lieu à susciter des créateurs; à défaut d'auteurs nouveaux, elle invitait un groupe de jeunes apprentis comédiens à repartir des origines pour retrouver les secrets d'une création dramatique dépouillée et authentique. Certes, plus tard, la réforme devrait atteindre l'interprétation, mais il lui était impossible de commencer par là.

Il s'agissait d'abord pour Copeau de réagir contre le style de jeu prédominant à l'époque, de lutter contre la routine dans tous les domaines : celle du naturalisme, dont la sobriété, à l'échelle de « la tranche de vie », rétrécissait les moyens de l'acteur, tuait à la fois l'imagination du poète et les meilleures « conventions » de la scène — celle de l'enseignement officiel, encore teinté de romantisme, dont l'enflure et l'artifice alourdissaient l'interprétation des classiques et maintenaient sur le théâtre, par la transmission de traditions mortes, une « convention » stérile.

Copeau dénonçait « la grimace » de l'acteur professionnel. Il disait, parlant de la moyenne des acteurs expérimentés de sa troupe : « Quand je commence à répéter, je sais d'avance ce qu'il vont me donner. Je les

Silent improvisation at the Old Vic School. The theme is a shipwreck with people adrift in life-boats.

Improvisation silencieuse à l'Old Vic School. Scénario donné : le naufrage.

P : Hulton Press.

would add : « The secrets of acting are lost and must be found again. » How was this to be done ? He himself delighted in watching Charlie Chaplin and the Fratellini.

Taking as the great models which he kept constantly before him Shakespeare and the Elizabethans, Molière and the Commedia dell' Arte, Greek drama with its chorus, and in a scarcely accessible position in the background, Racine and the Nô plays of Japan, Copeau began by drawing his pupils away from a too assiduous study of the finest texts which were temporarily threadbare from routine. He acquainted them with the masterpieces from which he himself derived nourishment by reading them aloud, and by talks in the course of which his dreams would be unfolded and his will made clear. Finally he furnished this handful of picked young men with the imaginative baggage which was by degrees to fire their dramatic invention. This cultivation of their minds was associated with physical training calculated to limber and liberate them and to discipline them too, in such a way as mild acrobatics in the Medrano circus ring was capable of doing. Soon, in sports or gym kit — with nothing in their hands or their pockets — the work of improvisation began in silence. It was called by an old name which had long ago known its heyday but was to enjoy renewed popularity, that of mime. The students in fact mimed the simplest forms of dramatic action. At first, for example, a group of washerwomen at the village wash house would mingle their private work with an exchange of chatter and gossip; the point was to make the physical action and the humour of the scene perfectly clear to the spectator. The text was replaced by « grummelots » which g a v e — I really mean GAVE — the music of the meaning. The characters were merely indicated; one could recognize the fat woman, the trollop and the shrew, but that was all — there was no pictorial element whatever. The dramatic value of the acting lay in the detailed observation of reality transposed into theatrical terms, in the human content and the variety and continuity of the rhythm; but the whole thing wore a look of airy, objective detachment. Later, as the skill of the company increased subjects became far more ambitious : peace, war, exodus, dreams and reality, animals and supernatural beings filed past in a world from which human impediment and the law of gravity seemed to be absent.

vois d'avance agir et marcher; je les entends d'avance. » Il disait encore : « Ils ne vivent pas; ils n'inventent pas; ils rabachent, selon certaines recettes qu'ils tiennent de leurs professeurs de diction. » Il ajoutait : « Les secrets du jeu sont perdus — il faut les retrouver. » Comment faire ? Et il se plaisait à visiter les Fratellini ou à fréquenter Chaplin.

Ayant pour grands modèles, dressés constamment devant lui, Shakespeare et les Elizabéthains, Molière et la Commedia dell'Arte, le théâtre grec et son chœur, et dans le fond du tableau, à une place quasi inaccessible, Racine et le Nô japonais — Copeau commença par éloigner ses élèves de la pratique trop fréquente des textes dramatiques les plus beaux, mais momentanément éculés par la r o u t i n e. Il les mit au contact des chefs-d'œuvre dont il se nourrissait par des lectures qu'il faisait lui-même, par des causeries où progressivement se dévoilait son rêve et s'exprimait sa volonté. Enfin il fournit à sa poignée de jeunes gens choisis, le bagage imaginatif qui devait peu à peu vivifier leur invention scénique. A cette culture des esprits, il joignit aussitôt un entraînement du corps, conçu pour libérer et pour détendre — pour discipliner aussi — comme pouvait contribuer à le faire la pratique mesurée de l'acrobatie, sur la piste du cirque Médrano. Et, bientôt, en costume de gymnastique ou de sport — rien dans les mains, rien dans les poches — le travail d'improvisation commença, dans le silence. On l'appela d'un vieux nom, qui avait déjà fait fortune et qui devait, à partir de là, connaître une nouvelle popularité : la mimique. Les élèves, en effet, mimaient des actions dramatiques très simples; au début par exemple : un groupe de laveuses, au lavoir du village, mêlant le travail individuel au bruit des conversations et des potins échangés; il s'agissait de rendre, pour le spectateur, l'action physique parfaitement claire, ainsi que l'humeur de la scène. Le texte était remplacé par des « grummelots » qui d o n n a i e n t — je dis : DONNAIENT — la musique du sens. Les personnages n'étaient qu'indiqués : on reconnaissait la grosse, la revêche, ou la libertine, sans plus — aucun pittoresque. La valeur dramatique du jeu tenait à une observation détaillée de la réalité transposée pour le théâtre, au contenu humain, à la continuité et à la variété mais le tout avait un air de légèreté détachée, objective. Plus tard, à mesure que la science du groupe s'affirmait, les sujets devinrent

Such was the point of departure : the creation of a poetic and dramatic climate, an advanced physical training conditioned to the end in view, a development of human observation destined to nourish the reality of the dramatic transposition, a personal concentration balanced between inner feeling, which carries conviction, and control of that feeling which brings with it ease, mastery and communication with the other actors.

This process of research, of returning to first sources, this purging of the point of departure, led to the formation of a group of actor-creators fatally specialized and avidly directed towards a particular sort of repertoire — which had to be either discovered or invented.

Copeau had written in 1913 « For the new work, give us bare boards ». It was out of this rudimentary nakedness and on these bare boards, inhabited only by the actor-creator athirst for interior truth and equipped with a quasi-sciential physical technique that the experiments of Etienne Decroux were first born and unfolded, and later Barrault's first efforts and the productions of the Compagnie des Quinze with André Obey, and Léon Chancerel's « Comédiens-Routiers » with Maurice Jacquemont, the Grenier-Hussenots, Hubert Gignoux and how many other artists of the theatre and cabaret and even the circus and music hall. From that inspiration there sprang, beyond the shows of Dullin and Jouvet, Barrault's production of *Christophe Colomb* and Vilar's creations in Avignon and Paris, no matter whether we consider *Le Cid* or *The Prince of Homburg*, *L'Avare* or *Don Juan*.

The conjugated efforts of the company and the school of the Vieux Colombier succeeded by 1913 in relaunching the French theatre on the path of modern poetic creation and original interpretation of the works of the past.

During the years of his retirement, confronted with the whole extent of his conquests, of which he was only conscious in order to deplore certain amongst them, Copeau used to say: « In my school I did not attempt to form actors or individuals. There

beaucoup plus ambitieux : la paix, la guerre et l'exode, la réalité et le rêve, les animaux ou les êtres surnaturels y défilaient dans un monde d'où la pesanteur ou les empêchements du corps humain semblaient avoir disparu.

Tel fut le point de départ : la création d'un climat poétique et dramatique, une culture issue de ce climat, un entraînement physique très poussé et conditionné par le but à atteindre, un développement de l'observation humaine destinée à nourrir de réalité la transposition dramatique, une concentration individuelle équilibrée entre la force du sentiment intérieur qui crée la conviction et le contrôle de ce sentiment, qui amène avec lui la détente, la maîtrise et la communication entre les acteurs.

Ce processus de recherche, de retour aux sources, cet assainissement de la base de départ, aboutirent à la formation d'un groupe d'acteurs-créateurs, fatalement spécialisés, dont l'avidité se tourna vers un répertoire particulier — qu'il fallut découvrir ou inventer.

Copeau avait écrit en 1913 : « Pour l'œuvre nouvelle, qu'on nous donne un tréteau nu. »

Physical culture and acrobatics at the Old Vic School.

Education corporelle et acrobatie à l'Old Vic School.

was everything to do. I tried to rediscover the rules of ensemble playing. In reality I wanted to constitute a chorus and to endow it with the necessary means of expression. »

The detailed history of his school, the secrets of which belong primarily to Suzanne Bing and Marie-Hélène Dasté, demands to be written. We possess the necessary documentation and living memories must not be allowed to fade.

My experience of it left a deep mark on me. Thereafter the life of a company devoid of research or experiment seemed grievously incomplete, yet in 1934 there were few actors to be found in Paris who had been trained in the new spirit and technique.

In 1935 I went to London, where I had played each year since 1931, and made known my desire to set up a school of dramatic art, in any country, though preferably in France. Actually it was an English producer, Tyrone Guthrie who from his modest funds gave me the money to start, on condition that I did so in England.

My two schools in England, of which the second in date was the Old Vic, worked to the same pattern, though their internal organization and methods of teaching were modi-

C'est de cette nudité élémentaire, c'est sur ce tréteau, habité par l'acteur-créateur, assoiffé de vérité intérieure, pourvu d'une technique physique quasi scientifique, que sont nées et sorties les recherches d'Etienne Decroux, puis les premiers essais de Barrault, les réalisations de la « Compagnie des Quinze » avec André Obey, les « Comédiens-Routiers » de Léon Chancerel avec Maurice Jacquemont, les Grenier - Hussenot, Hubert Gignoux et tant d'autres, au théâtre, au cabaret, voire au cirque et au music-hall. C'est de cette inspiration-là que viennent — au delà des spectacles de Jouvet et de Dullin — la mise en scène du *Christophe Colomb* de Claudel par Barrault ou celles de Jean Vilar à Avignon et à Paris, qu'il s'agisse du *Cid*, du *Prince de Hombourg*, de *l'Avare* ou de *Don Juan*.

Les efforts conjugués de la troupe et de l'école du Vieux-Colombier ont réussi, dès 1913, à relancer le théâtre français sur le chemin de la création poétique moderne et de l'interprétation originale des œuvres du passé.

Pendant ses années de retraite, devant l'étendue de ses conquêtes, dont il n'était conscient que pour déplorer certaines d'entre elles, Copeau disait : « Dans mon école, je n'ai pas cherché à former des interprètes, des individus. Il y avait tout à faire. Je me suis efforcé de retrouver les règles du jeu d'ensemble. J'ai voulu, en réalité, constituer un chœur et le doter des moyens d'expression indispensables. »

L'histoire détaillée de cette école, dont les secrets appartiennent avant tout à Suzanne Bing et à Marie-Hélène Dasté, doit être écrite. Nous en possédons les documents : ne laissons pas s'évaporer les souvenirs vivants.

Public performance at the Old Vic School. Study of styles. **The Choephorae** of Aeschylus, produced by Suria Magito.

Spectacles publics de l'Old Vic School. Etudes des styles : **Les Choéphores**, d'Eschyle, mis en scène par Suria Magito.

P : Michael Wickham.

Public performance at the Old Vic School.
Study of styles. A Restoration play by Wycherley, produced by Pierre Lefèvre

Spectacles publics de l'Old Vic School.
Etudes des styles : une pièce de Wycherley (époque de la Restauration), mise en scène par Pierre Lefèvre.

P : John Vickers.

fied each year in the summer; both embraced the whole range of theatrical arts and crafts.

The various courses and their duration

The courses for actor students lasted two years, a group of thirty-five new pupils being admitted each year in October. Technical courses open to student-managers, student-producers and young artists wishing to specialize in stage decoration lasted one year but might lead to a higher course in production and decoration which took between two and three years. This latter course was also available to grown ups with some previous experience of the stage.

End of course performances

The object of these was to enable the school, at the end of two years, to put on its own performances as in a regular theatre, with everyone assuming their proper place in the ensemble.

The teachers were naturally responsible for the various productions, assisted by the students of the advanced class, while the apprentice stage-designers of this same class executed the dresses and « décors ». The best of the first year students undertook the stage managing while others were employed in the workshops and, during the period of performances which lasted a fortnight, as scene-shifters and stage electricians.

For three weeks before the first night stu-

L'expérience de l'école m'avait trop fortement marqué : la vie d'une troupe, privée de recherches et d'essais, me paraissait désormais incomplète et, en 1934, on ne trouvait, sur la place de Paris, que peu de comédiens formés selon l'esprit nouveau et la nouvelle technique.

J'arrivai à Londres où j'avais joué chaque année depuis 1931; c'était en 1935. J'y exprimai mon désir d'établir avant tout, une école d'art dramatique, où que ce soit, mais de préférence en France et ce fut un metteur en scène anglais, Tyrone Guthrie, qui, de sa bourse modeste, me donna les premiers fonds nécessaires, à condition que je m'établisse en Angleterre.

Mes deux écoles anglaises, dont la dernière en date fut celle du Old Vic, ont fonctionné sur le même modèle, bien que leur organisation intérieure et les méthodes d'enseignement aient été modifiées chaque année pendant l'été : elles embrassaient la totalité des arts et des métiers du théâtre.

Les différents cours, leur durée

Les cours destinés aux élèves acteurs y duraient deux ans; un groupe de 35 élèves y entrait chaque année au mois d'octobre. Les cours techniques, ouverts aux apprentis régisseurs et éventuellement aux élèves metteurs en scène, ainsi qu'aux jeunes artistes se destinant à la décoration scénique, duraient un an, mais pouvaient conduire à un cours supérieur de mise en scène et de décoration,

dent-actors in their first year helped to make the clothes and sets, so as to acquaint them with this technical and manual side which actors are all too apt to disregard.

The school had a normal sized stage and seating for a hundred and fifty people. The programmes (of which there were two) were chosen from a repertoire of three principal styles : Shakespeare or some other Elizabethan playwright — a classical comedy — and a realistic play. A minimum of one act was given from each play besides some entirely new work, a creation or experiment in some given direction, mime, song, dance, improvisation, spoken chorus, or else some composition which included most of these.

The performances offered a faithful image of the tuition : the « creation » or « experiment » represented the freest part of the training, to which most attention was given during the first year, that is to say, silent improvisation (miming in the tragic or poetic manner) spoken improvisation (in the comic vein with inventions of character) and in addition songs and spoken choruses, dancing and acrobatics.

The major part of the programme however, was devoted to interpretation of the essential styles in literary drama, which again was characteristic of the curriculum.

For, though inspired by the now ancient experience of the Vieux Colombier, we had to contrive a fusion between its prevailing spirit of invention and the spirit of interpretation which was destined to carry the day.

Although we encouraged our young students to exercise their creative imagination we did not aim at making creators of them, but rather faithful and original interpreters.

Stages in the training of an actor

On his admission, after a severe selection, the student began his technical training immediately. Every afternoon he was flung into the midst of a Shakespeare rehearsal, conducted by the school director with one or two assistants. At the end of this test, which lasted three weeks, the play was performed from memory before the school's ten principal instructors who thus get to know the pupil's failings, as he faced the footlights and moved about the stage. A meeting of the instructors ensued, followed by meetings with the pupils. Then training began in earnest, with pro-

qui lui durait de deux à trois ans. Ce cours supérieur était d'autre part ouvert à des adultes, ayant déjà une connaissance pratique du théâtre.

Spectacles de fin d'études

L'idée directrice, c'était de permettre à l'école, en fin de cours, au bout de deux ans, de réaliser ses spectacles par elle-même, comme un vrai théâtre où chacun est mis à sa place dans un ensemble.

Aux instructeurs revenait naturellement le soin des différentes mises en scène; ils étaient assistés par les élèves du cours supérieur, alors que les apprentis décorateurs du même cours étaient chargés de dessiner décors et costumes. Les meilleurs élèves des cours techniques de première année assuraient la direction de la scène et la régie; les autres travaillaient dans les ateliers et, au moment des représentations qui duraient quinze jours, étaient employés sur le plateau, comme électriciens et machinistes.

Pendant les trois semaines qui précédaient la première, les élèves acteurs de première année prenaient part à la fabrication des décors et des costumes, afin de se familiariser avec le travail technique et manuel, dont les acteurs ont trop souvent tendance à se désintéresser.

L'Ecole disposait d'une scène de dimension normale et d'une salle contenant 150 spectateurs.

Les spectacles (il y en avait deux) étaient composés d'œuvres du répertoire de trois styles principaux : Shakespeare ou un Elizabéthain — une comédie classique — une pièce réaliste. Nous donnions au minimum un acte de chaque ouvrage, à quoi s'ajoutait toujours une œuvre nouvelle, une création, consacrée à un essai dans une direction donnée : mimique, danse, chant, improvisation, chœurs parlés, etc. ou à une composition où la plupart de ces éléments trouvaient leur place.

Ce spectacle donnait une image fidèle de l'enseignement : la « création », l'« essai » représentaient la partie la plus libre de l'entraînement, celle qui avait le plus d'importance pendant la première année, c'est-à-dire l'improvisation silencieuse (mimique de style tragique ou poétique) et l'improvisation parlée (de nature comique — invention de personnages) à quoi il faut ajouter le chant, les chœurs parlés, la danse et l'acrobatie.

Mais le spectacle donnait la plus grande

: Michael Wickham.

Public performance at the Old Vic School. Comic Opera. *Fortunio* by Offenbach, produced by Suria Magito.

L'opéra comique : *Fortunio*, d'Offenbach, mis en scène par Suria Magito.

minence given to mimed *improvisation*, both with and without masks. Written texts were temporarily relegated to a secondary place. They were used for readings of entire plays in three different styles, with commentary and discussions. These same plays

place à l'interprétation des styles essentiels de la littérature dramatique et ceci encore était à l'image de l'enseignement.

Car, tout en s'inspirant de l'expérience déjà ancienne du Vieux-Colombier, il avait bien fallu opérer une fusion entre l'esprit d'invention qui y présidait et l'esprit d'interprétation qui devait désormais l'emporter.

Nos jeunes élèves, si nous les invitions à exercer leur imagination créatrice, nous ne visions pas à en faire des créateurs mais,

subsequently served, for a term and a half, to initiate students in the work of rehearsal. For the whole first year they pursued intensive study on two planes which frequently impinged on one another.

plan of general culture :

— *Weekly talks, sometimes on the history of dramatic literature and sometimes on the history of manners and the arts in each of the great periods of dramatic production.*
— *Brief history of the stage.*
— *Acquaintance with the non-dramatic texts of national literature, in both poetry and prose.*

plan of technique :

— *Voice production, beginning with singing. Diction : purity of language, of articulation and of accent.*
— *Physical education directed towards mime and expression, followed by elements of acrobatics, classes in rhythm and later by folkdancing and period dances.*

At the beginning of the third term, interpretation took precedence over improvisation, though the later was not completely given up. From individual it became choral, while individual diction was supplemented with practice in choral speech, during the first term of the second year.

This was the critical moment, when it became necessary both to intensify technical training in all its forms, especially diction and voice production, and yet prevent technical exercises from impairing the student's inner life and originality of invention. Almost the whole time was now devoted to the three styles of interpretation and the various ways of handling them in rehearsal. What we sought to obtain was not a vague stylization, but the truth of the written style, as the actor must play it, applying his mind and feeling, his body and voice. In order to interpret a major work in its proper style, one must start from the text, be guided by it and by the mysterious link between sense and form. One must discover the music of the meaning and yet at the same time achieve an incarnation, a creature of flesh and blood, lacking which, style becomes merely artificial and declamatory without weight or meaning.

Classes in stylized deportment, with period dresses and accessories were successful in giving the students a free and lively bearing par dessus tout, des interprètes fidèles et originaux.

Etapes de la formation de l'acteur

A son entrée à l'école, l'élève, admis après une sélection sévère, commençait dès le deuxième matin son entraînement technique. Chaque après-midi, il était précipité dans les répétitions d'une pièce de Shakespeare, conduites par le directeur de l'école, avec un ou deux assistants. A la fin de ce « test », qui durait trois semaines, la pièce, jouée de mémoire, était présentée aux dix instructeurs principaux de l'école, qui se trouvaient de ce fait renseignés sur les qualités et les défauts de l'élève — agissant et parlant dans l'espace et la lumière de la scène. Des réunions s'ensuivaient entre instructeurs, puis avec les élèves. L'entraînement véritable commençait et, au premier plan, l'improvisation mimique, avec ou sans masque. Les textes dramatiques étaient provisoirement relégués au second plan : ils étaient utilisés pour des lectures de pièces entières, de trois styles différents, avec commentaires et discussions. Ces mêmes pièces allaient servir ensuite, pendant un trimestre et demi, à l'initiation des élèves au travail des répétitions. Mais, tout au long de la première année, l'élève poursuivait en même temps un travail intensif sur deux plans, qui souvent se pénétraient l'un et l'autre :

un plan de culture :

— *Causeries hebdomadaires tantôt sur l'histoire de la littérature dramatique, tantôt sur l'histoire des mœurs et des arts de chaque grande période du théâtre.*
— *Histoire sommaire de la scène.*
— *Pratique des textes non dramatiques — prose et poésie — de la littérature nationale.*

un plan technique :

— *Pose de la voix, en partant du chant. Diction : pureté du langage, articulation, correction des accents.*
— *Education corporelle, orientée vers la mimique et l'expression; suivie d'éléments d'acrobatie, de classes de rythme, puis de danses folkloriques et enfin de danses de style.*

Dès le début du troisième trimestre, l'interprétation prenait le pas sur l'improvisation sans que toutefois celle-ci disparût complètement; d'individuelle elle était devenue chorale, en même temps que la diction individuelle s'augmentait de la pra-

Public performance at the Old Vic School.

Kalavela a show composed of a text with song, dancing and spoken choruses. Adapted and produced by Suria Magito.

Spectacles publics de l'Old Vic School.

Kalavela, spectacle composé de texte, danses, chants, chœurs parlés, etc. Adaptation et mise en scène de Suria Magito.

appropriate to any given period. Physical training, education of the imagination and sensibility, and clarity of diction are easier to achieve than vocal proficiency or appreciation of the subtleties of a text. In the second year we habitually multiplied exercises intended to ensure the proper intonation, fluidity, rhythm and colour of texts.

With a few rare exceptions we had the greatest difficulty in giving students a sure sense of musicality. It is, I believe, a recognized fact that the human voice is a vehicle of expression more arduous to master than the rest of the body. No doubt maturily is necessary. In two years at a drama school students can learn to pitch their voices but have not time to use them subtly. Yet the theatre lives by speech; it is by his voice that the actor affects his public most strongly, as artists of the wireless are well aware.

The English repertory gravitates round Shakespeare, which amounts to saying it is dominated by a tradition at once romantic, lyrical and realistic — from which the English public of today feels less remote than the French do from their classical tradition. The Shakespearian tradition has remained a popular one, while ours, with the exception of Molière, is aristocratic. It is probably easier for English students to feel Shakespeare than for French ones to experience Racine. The distance which separates the modern repertory, which is mainly realistic in both countries, even in the case of poetry, from the theatre of historical times is less great on the English side of the Channel. This means that Shakespeare can be taught more generally,

tique des chœurs parlés, pendant le premier trimestre de la seconde année.

C'était le moment critique : celui où il fallait à la fois intensifier le travail technique sous toutes ses formes, en particulier celui de la voix et de la diction, et éviter que les procédés techniques l'emportent sur l'existence intérieure et l'originalité de l'invention. La quasi-totalité du temps était maintenant donnée aux 3 styles d'interprétation et aux différentes manières de les aborder au cours des répétitions. Ce que nous cherchions, c'était à obtenir, non pas une vague stylisation, mais la vérité du style écrit, tel que l'acteur doit le jouer en y appliquant son esprit, sa sensibilité, son corps et sa voix : pour interpréter une grande œuvre selon son style, il faut partir du texte, se laisser guider par lui, par la mystérieuse liaison qui existe entre le sens et la forme, découvrir la musique du sens et aboutir cependant à l'incarnation, au personnage de chair et d'os, hors l'existence duquel le style risque d'être artificiel, déclamatoire, sans poids et sans portée.

Des classes de style, en costumes et avec des accessoires d'époque, réussissaient bien à donner aux élèves le comportement physique, libre et vivant, correspondant à une période précise. L'entraînement du corps, celui de l'imagination et de la sensibilité, la clarté de la diction sont plus facilement accessibles que l'entraînement de la voix ou l'appréciation des nuances d'un texte. En deuxième année, nous avions coutume de multiplier les exercices propres à assurer au texte son accentuation, sa fluidité, son ryth-

and less as a specialty, though not to the detriment of contemporary production, at all the events the work of such men as T.S. Eliot and Christopher Fry.

The new school of the Centre Dramatique de l'Est opened its doors in Colmar on the 14th January 1954. It has now been transferred to Strasbourg, to a building in course of construction, which will comprise a theatre, with a large stage and eight hundred seats, and grouped around it the necessary accomodation for a company and a school. The Strasbourg school, will follow the same methods as the Old Vic. It will offer technical courses and a higher course in production and stage design, but for actor-students the course will last three years. The third year will make it possible to perfect the work over voice and language which the rigourous discipline and less as a specialty, though not to the detriment of contemporary production, at all the events the work of such men as T.S. Eliot and Christopher Fry.

Final achievement of the school.
The Young Vic Company in *The Merchant of Venice*. M : Glen Byam Shaw.

Aboutissement de l'Ecole.
La Compagnie du "Young Vic" dans *Le Marchand de Venise*. M : Glen Byam Shaw.

me et sa couleur. A de très rares exceptions près, nous avons eu les plus grandes difficultés à donner aux élèves les plus doués, le sens d'une musicalité supérieure. C'est un fait reconnu, je crois, que la voix est un moyen d'expression dont la maîtrise demande un travail beaucoup plus long que l'ensemble du corps. Il y faut sans doute de la maturité; dans une école d'acteurs, en deux ans, des jeunes gens peuvent poser leur voix, ils n'ont pas le temps d'apprendre à s'en servir avec subtilité. Et cependant, le théâtre vit de langage et c'est par la voix que l'acteur agit le plus fortement sur le public : les spécialistes de la radio le savent bien.

Le répertoire anglais gravite autour de Shakespeare — c'est-à-dire qu'il est dominé par une tradition romantique, lyrique et réaliste à la fois — dont le public anglais d'aujourd'hui se sent moins éloigné que n'est le public français de sa tradition classique. La tradition shakespearienne est restée populaire; la nôtre est surtout aristocratique à l'exception de Molière. Il est sans doute plus facile à des élèves anglais de sentir Shakespeare, qu'à des étudiants français d'éprouver Racine : la distance qui existe entre le répertoire moderne, réaliste la plupart du temps, en Angleterre comme en France — même lorsqu'il est poétique — et la pratique du théâtre ancien, est moins grande de l'autre côté de la Manche que chez nous. C'est dire que l'enseignement, à l'échelle de la dimension shakespearienne, peut être là-bas plus ouvert, plus gros, plus large qu'ici, sans toutefois tourner le dos à la production contemporaine, en tous cas à celle des T.S. Eliot ou des Christopher Fry.

La nouvelle école du C.D.E. a ouvert ses portes à Colmar le 14 janvier 1954. Elle a été transférée à Strasbourg dans un bâtiment en cours de construction, qui comprendra une salle de 800 places et une grande scène autour de laquelle seront rassemblés tous les locaux nécessaires à une troupe et à une école. L'école de Strasbourg suivra les mêmes méthodes que celle du Old Vic. Elle comprendra des cours techniques, un cours supérieur de mise en scène et de décoration; mais, pour les élèves acteurs, les cours s'y poursuivront pendant 3 années. La troisième année permettra en premier lieu de développer le travail sur le langage et sur la voix, qu'imposent les rigueurs apportées par les disciplines classiques qui sont à la base du théâtre français; elle per-

Comédie de l'Est (Strasbourg).
Le Misanthrope, de Molière.
M : Daniel Leveugle.

P : Ville de Colmar.

pline of the French classics imposes. Besides this, we shall be able to complete our teaching by multiplying those contacts between students and public without which no actor is fully formed.

It takes time not only to gather a group of students worthy of tuition, but also a body of teachers with the requisite human and professional qualities : we have behind us the experience of the Old Vic where we know the work to have been both disciplined and free for everyone. We continue to follow out the great adventure of the Vieux Colombier, whose disciples grow rarer every day, and we are grateful to the French state, as well as to the city of Strasbourg, for this opportunity of transmitting to a younger generation, the lessons of a master from whom we learned the whole craft of the theatre, and received the principles of a living dramatic art.

mettra en outre de compléter l'enseignement, en multipliant les contacts entre le public et les élèves, sans lesquels un acteur n'est pas formé.

Il faut du temps pour rassembler, non pas seulement des élèves dignes d'être instruits, mais un corps enseignant qui ait les qualités humaines et professionnelles requises : nous avons derrière nous l'expérience de l'école du Old Vic, où nous savons que le travail était pour tous, libre et discipliné; nous poursuivons la grande aventure du Vieux-Colombier, dont les disciples se font de plus en plus rares, et nous sommes reconnaissants à l'Etat français comme à la Ville de Strasbourg de nous permettre aujourd'hui de transmettre à des jeunes gens les leçons du maître auprès duquel nous avons appris le métier du théâtre et dont nous avons reçu les principes d'un art dramatique vivant.

Michel SAINT-DENIS

There is no death more sweet that the one which I have...

Il n'y a pas de mort plus douce que celle que j'ai...

AN ACTOR'S DAY

☆

REGARDS SUR LA JOURNÉE D'UN ACTEUR

P : Diogenes Montenegro.

IN RECIFE

IN this case the actor in question is an actress. Young, pretty and Brazilian. What further excuse do we need for inviting Asmodeus to lift for our benefit the roof of the Grand Hotel in Recife ? For Maria Fernanda Meireles is on tour, and we shall be able to catch sight of her as she wakes.

It is quite early still, at least for anyone who has gone to bed so late. Maria Fernanda is no sooner awake than she throws open her window. Below her lies the town with the Capibaribe river flowing placidly under the curves of its old bridges. Maria Fernanda breathes deeply, gazes up at the sky and lets the day take possession of her. Yet the beauty of the scene does not deter her from breaking at once into singing and diction exercises. Then she has something to eat. Fruit principally : avocado pears, bananas, oranges tangerines, pineapples, mangosteens or rose-apples. Though she is also very fond of prawns or crayfish cooked in cocoanut milk.

After a cold shower, she dresses in trousers and then likes to read some poetry, but she does not omit to read over the part of Rosa Bernarda, the half-cast heroine of *Cidade assassinada* (The Massacred Town), an histo-

A RECIFE

L'ACTEUR ici est une actrice. Jeune et jolie. Brésilienne. Est-il besoin d'autre raison pour demander à Asmodée de soulever pour nous, d'abord, le toit du Grand Hôtel de Recife ? Car Maria Fernanda Meireles est en tournée, ces jours-ci, dans la capitale de l'Etat de Pernambouc, et nous allons pouvoir l'y surprendre à son réveil.

Cet instant charmant se situe de bonne heure..., relativement de bonne heure pour qui s'est couchée bien tard. Aussitôt levée, Maria Fernanda ouvre sa fenêtre. Sous ses yeux : la ville, traversée par le Capibaribe qui coule, placide, sous les courbes de ses vieux ponts. Maria Fernanda respire profondément, regarde le ciel et sent la joie l'envahir. La beauté du paysage, du reste, ne l'empêche pas de se livrer aussitôt à ses exercices de vocalise et de diction. Ensuite elle mange, mais surtout des fruits : poires d'avocat, oranges, mandarines, ananas, mangoustans ou jambos. Cependant elle aime aussi les crevettes, et la langouste au lait de noix de coco.

Après la douche froide, en pantalon, Maria Fernanda adore lire des vers; mais elle n'oublie pas de relire le rôle de Rosa Bernarda

rical play by Antonio Callado which recounts the foundation of São Paulo.

In the afternoon Maria Fernanda goes off to rehearsal at the Santa Isabel Theatre, where a whole past of glory slumbers. Not only artistic glory either, for the building used to echo to the impassioned cries of the tribunes during the anti-slavery campaign. Maria Fernanda joins her fellow actors of the National Drama Company, which includes some of the finest artists in the country. With them she has already played Martins Penna's comedy *As Casadas Solteiras* (The Celibate Couple) and *Senhora dos Afogados* (The Virgin of the Drowned) by Nelson Rodrigues. But today she is rehearsing *Cidade assassinada,* which is to replace a play by Raquel de Queiroz, *Lampião,* that brings to life the famous « cangaceiro » of that name.

The National Drama Company devotes itself exclusively to the defence and illustration of the Brazilian theatre. Yet it would be a mistake to suppose that they work in a vacuum or that their horizon is bounded by the frontiers of Brazil. Look at Maria Fernanda for example. She has a wide general education and speaks four languages. While working at the Student's Theatre she took the chief part in *Amal or the King's Letter* by Tagore and her interpretation of it won her a scholarship to the Old Vic in London. From there she went to Paris for a course with the E.P.J.D. (Education par le Jeu Dramatique). Back in Brazil, she then joined the Artistas Unidos company, directed by the French actress Henriette Risner Morineau, and starred as well in several films, among them *Terra Violenta,* (after the novel by Jorge Amado, *Terras do Sem Fim)* and *Luz Apagada* (Light Exteinguished) by Carlos Thiré.

la métisse, héroïne de *Cidade assassinada* (La Ville assassinée), pièce historique d'Antonio Callado retraçant la fondation de São Paulo.

L'après-midi, Maria Fernanda s'en va répéter au Théâtre Santa Isabel. Tout un passé de gloire y sommeille. Et pas uniquement de gloire artistique. Car dans cet édifice ont retenti aussi les cris des tribuns, lors de la campagne pour l'abolition de l'esclavage. Maria Fernanda retrouve à présent ses camarades de la Compagnie Dramatique Nationale. La troupe compte quelques-uns des meilleurs artistes du pays. Avec eux déjà elle a créé la comédie *As Casadas Solteiras* (Les Mariées célibataires), de Martins Penna et *Senhora dos Afogados* (La Vierge des noyés), de Nelson Rodrigues. Aujourd'hui donc elle répète *Cidade assassinada,* qui va remplacer à l'affiche une pièce de Raquel de Queiroz, *Lampião,* où revit le célèbre cangaceiro de ce nom.

La Compagnie Dramatique Nationale se voue exclusivement à la défense et à l'illustration du théâtre brésilien. Il ne faudrait pas croire cependant que l'on y travaille en vase clos et que ces artistes n'ont d'autre horizon que le Brésil. Voyez Maria Fernanda. Elle possède une vaste culture générale, parle quatre langues, joua Ophélie lorsqu'elle faisait partie du Théâtre des Etudiants, tint le premier rôle dans *Amal ou la Lettre du Roi,* de Tagore, interprétation qui lui valut une bourse d'études à l'Old Vic, passa de Londres à Paris, où elle fit un stage à l'E.P.J.D. (Education par le Jeu Dramatique). De retour au Brésil, elle entra dans la Compagnie Artistas Unidos, dirigée par l'actrice française Henriette Risner Morineau, puis fut la vedette de plusieurs films, dont *Terra Violenta* (d'après le roman de Jorge Amado, *Terras*

...a kind of life with which I play.

...une espèce de vie avec laquelle je m'amuse.

P : Diogenes Montenegro.

U OF I
LIBRARY

After dark, Maria Fernanda gets back to her hotel and allows herself a rest. When she wakes up, the evening is already far advanced. After another meal, composed mainly of fruit, she returns to her dressing room at the theatre and transforms herself into Rosa Bernarda, the girl with the huge black eyes, the long straight hair and lithe beautiful figure in a swinging scarlet dress.

As soon as the performance is over, Maria Fernanda becomes herself again. She joins the friends who are waiting for her and the party goes off to one of the places which offer good guitar music and native dancing. Tonight the evening ends at the house of M. Azevedo, one of the sugar kings, where Maria Fernanda is offered Pernambucan drinks and dishes, rounded off with a small cup of very Brazilian coffee, very hot, very sweet and very black...

It is late in the night before the heroine of this true story gets back to her hotel. She will fall asleep to the gentle, melancholy lullaby of the warm breeze that blows off the sea and plays along the beach among the long leaves of the cocoanut palms. She is about to drop off. But first, in the propitious darkness, she listens for a moment to her secret self — to that pensive rather mournful spirit with whom she alone is familiar, and which one day prompted her these verses :

do Sem Fim) et *Luz Apagada* (Lumière éteinte), de Carlos Thiré.

La nuit tombe. Maria Fernanda regagne son hôtel où elle va s'accorder un moment de repos. Quand elle se réveille, la soirée est déjà avancée. Une collation à base de fruits, et c'est le retour au théâtre, la loge où elle se transforme en Rosa Bernarda, la fille aux grands yeux noirs, aux longs cheveux plats, à la robe rouge que son beau corps balance...

Le spectacle achevé, Maria Fernanda redevient Maria Fernanda. Ses amis l'attendent. Et toute la bande s'en va dans un de ces endroits où l'on peut entendre de bons guitaristes et admirer des danses du pays. Aujourd'hui la soirée se termine à la résidence de M. Azevedo, l'un des Rois du Sucre, chez qui Maria Fernanda déguste des plats et des boissons de Pernambouc, et un petit café bien brésilien, bien chaud, bien noir et bien sucré...

Tard dans la nuit, l'héroïne de cette histoire vraie rentre à l'hôtel. Elle va s'endormir, bercée par le chant doux et mélancolique d'une tiède brise qui vient de l'Océan et qui a joué sur la plage avec les longues feuilles des cocotiers. Elle va s'endormir, mais elle écoute encore un moment, dans le silence propice, cet être secret qui est en elle, cette âme profonde, pensive et un peu triste qu'elle est seule à connaître et qui un jour lui a dicté ces vers :

« Nâo há morte mais doce
do que esta que eu tenho...
— espécie de vida
com que me entretenho ».

There is no death more sweet
Than the one which I have
A kind of life
With which I play ».

(After Isaac GONDIM)

« Il n'y a pas de mort plus douce
que celle que j'ai...
— une espèce de vie
avec laquelle je m'amuse ».

(d'après Isaac GONDIM)

IN REYKJAVIK

Let us prepare ourselves for a contrast. We have passed from the tropical sun to the paler luminary of the Polar Circle, from the bay of Recife to the Faxa Fjord which is the bathing beach of Reykjavik, and from the intimacy of Maria Fernanda to the busy professional life of an anonymous Icelandic actor.

This actor gets up early (really early) and must have little time for reading poetry in the morning, because he starts rehearsing at 10 a.m. and often gets to the theatre earlier

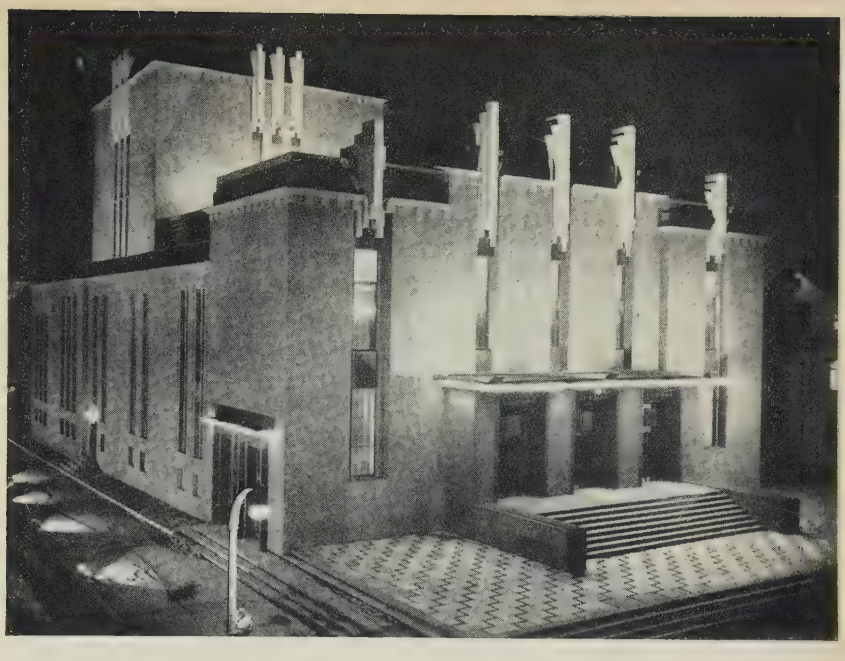
A REYKJAVIK

Préparons-nous aux contrastes. Du soleil des Tropiques nous allons passer à celui, plus pâlot, des environs du Cercle Polaire, de la baie de Recife au Faxa-Fjord où se baigne Reykjavik, de l'intimité de Maria Fernanda à la vie professionnelle d'un anonyme acteur islandais.

Ledit acteur islandais se lève tôt (vraiment) et sans doute n'a-t-il guère le temps de lire des vers, le matin. Car il répète tous les jours à partir de 10 h. Encore arrive-t-il parfois au théâtre bien avant l'heure, soit qu'il

The National Theatre of Iceland, inaugurated in 1950.

Le Théâtre National d'Islande inauguré en 1950.



P : Vignir.

than that, to have a cup of coffee with his friends or a talk with one of the Grand Panjandrums of his various parts. For often he is playing two or three at a time and normally undertakes between three and ten every season.

The lunch hour gives him a chance to relax a little on the roof of the theatre where he can enjoy the grandiose panorama of the port, the dark blue ocean stretching away to the horizon, the monolithic mass of Mount Esja and the Snaeffels glacier pointing its white-capped peaks at the winter sky. From which it may be gathered that the National Theatre of Iceland has a magnificent position. Its imposing towers balance those of the cathedral. Begun in 1930, it was not inaugurated until 1950 because work on it was suspended during the war. This circumstance enabled it to be fitted up with the very latest kind of equipment. The building is State property and its company is State subsidized. The founder-director, M. Gudlaugur Rosinkranz has about 225 people under his orders, counting the orchestra and supers, the corps de ballet and the teaching staff (for a drama school and a ballet school have grown up round the National Theatre). The actors number 25, three of whom are also engaged in production.

Our actor leaves off rehearsing at four and is back in his dressing-room by seven for the evening performance, which usually begins at eight in order that it should be over by midnight.

If he is not in the cast tonight, perhaps he

veuille prendre une tasse de café avec des camarades, soit qu'il doive parler à l'un ou l'autre des grands manitous de l'un ou l'autre de ses rôles. Il lui arrive bien souvent en effet d'en tenir deux ou trois à la fois. D'ordinaire, on lui en confie de trois à dix par saison.

★

L'heure du lunch permet à notre ami de se détendre un peu et d'aller admirer du haut du théâtre le panorama grandiose que forment le port, l'océan d'un bleu profond s'étendant à perte de vue, la masse monolithique du Mont Esja, le Glacier du Snaeffels pointant vers le ciel hivernal ses cimes encapuchonnées de blanc. Comme on le voit, le bâtiment du Théâtre National d'Islande est fort bien situé. Ses tours imposantes font pendant à celles de la Cathédrale. Commencé en 1930, il fut seulement inauguré en 1950, car la guerre entrava les travaux. Circonstance qui permit, en fin de compte, de le doter d'un équipement dernier cri. L'immeuble est propriété de l'Etat, la troupe subsidiée par lui. Le directeur-fondateur, M. Gudlaugur Rosinkranz a sous ses ordres environ 225 personnes, si l'on tient compte de l'orchestre, des extras, du corps de ballet et du personnel enseignant (une école d'art dramatique et une école de danse se sont greffées sur le Théâtre National). Les acteurs sont 25 et trois d'entre eux s'occupent en outre de mise en scène.

Notre comédien cesse de répéter à 16 h. A 19 h. il aura regagné sa loge, car le spec-

will go to the cinema. But entertainment is rare and we have every chance of finding him at home, enjoying the pleasures of family life or else improving his knowledge of the theatre abroad. Being both curious and conscientious he is anxious to widen his horizon as much as possible. Like many of his fellow actors, he was trained half in Iceland and half at the Royal Academy of Dramatic Art in London. Always keen to perfect his art he deeply appreciates the periodical visits of Danish or Norwegian actors. But these are not enough. Often he spends his summer vacation (July and August) far from his native land in search of a lesson, an example, or a revelation of dramatic truth. This open-mindedness is reflected in the National Theatre's programmes, which try to give a bird's eye view of contemporary production. The 18 plays produced since its foundation include *Death of a Salesman, An Inspector Calls* and *The Four-Poster* as well as works by Sartre, Sean O'Casey and Tennessee Williams. Nor do these authors exclude productions of Ibsens Molière and Shakespeare, or of such operas as *Figaro* and *Traviata*. The theatre naturally devotes a large part of its activities to making known the works of Icelandic playwrights,

tacle commence généralement à 20 h., pour finir avant minuit.

S'il n'est pas de la distribution, ce soir-là, peut-être ira-t-il au cinéma, mais comme les distractions sont rares, nous avons beaucoup de chance de le trouver chez lui, goûtant aux joies de la vie de famille, ou se documentant sur la vie théâtrale à l'étranger. Curieux et consciencieux, il tient à élargir le plus possible son horizon. Comme beaucoup de ses camarades, il s'est formé partie en Islande, partie à l'Académie Royale d'Art Dramatique, de Londres — à moins que ce ne soit au Théâtre Royal de Copenhague. Toujours soucieux de se perfectionner dans son art, il apprécie vivement les visites périodiques des comédiens danois ou norvégiens. Mais cela ne lui suffit pas, et ses vacances d'été (en juillet-août), il les passe souvent bien loin de son île natale, à l'affût des nouveautés, à la recherche d'une leçon, d'un exemple, d'une vérité théâtrale inédite.

Cet esprit ouvert se retrouve incontestablement dans les programmes du Théâtre National, qui tente de donner un aperçu de la production contemporaine. Sur les 48 spectacles montés depuis sa fondation, on relève des œuvres comme *La Mort d'un Commis-Voyageur, Un Inspecteur vous demande* ou *Le Ciel de lit*, des noms comme ceux de Sartre, Sean O'Casey, Tennessee Williams. Ce qui n'exclut pas Ibsen, Molière et Shakespeare, ni, en fait d'opéra, *Les Noces de Figaro* ou *La Traviata*. Bien entendu, le Théâtre National consacre une grande partie de son activité à faire connaître les auteurs islandais comme Halldor Kiljanlaxness,

Fridfinnur Gudjonsson and Gunnthorunn Halldorsdottir in *Mount Eyvind* by Johann Sigurjonsson. M : Haraldur Bjornsson.

Fridfinnur Gudjonsson et Gunnthorunn Halldorsdottir dans *Le Mont Eyvind*, de Johann Sigurjonsson. M : Haraldur Bjornsson.

P : Vignir.

Katrin Thors and Baldvin Halldorsson in *Summer and Smoke* by Tennessee Williams.
M : Indridi Waage.

Katrin Thors et Baldvin Halldorsson dans *Eté et Fumée*, de Tennessee Williams.
M : Indridi Waage.

P : Vignir.

like Halldor Kiljanlaxness, Guömundur Kamban, David Stefansson, Johann Sigurjonsson, Einar H. Kvaran and Indrivi Einarsson. Icelanders have in any case a predilection for plays based on themes of their own history and folklore.

The public has a taste for, and sense of, the theatre. The capital of the island is no more than a small town of some sixty thousand inhabitants. Yet the theatre can play every night (except Mondays) and give two or even three performances each Sunday. It is not unusual for a quarter of the population to turn out to see a play. Nor is this hunger for drama appeased by the National Theatre alone. Numerous groups of amateurs, dotted about the country, give shows in the local schools and theatres. In Iceland the theatre is not a preserve of the élite. Everyone can go : and everybody does.

(After Gudlaugur ROSINKRANZ)

Guömundur Kamban, David Stefansson, Johann Sigurjonsson, Einar H. Kvaran, Indrivi Einarsson. Le public a du reste une prédilection pour les pièces mettant en scène des éléments de son folklore et de son histoire.

Ce public a le sens et le goût du théâtre. La capitale de l'île n'est en somme qu'une petite ville, avec ses quelque soixante mille habitants. Néanmoins le Théâtre National peut y jouer tous les soirs (sauf le lundi) et donner le dimanche deux ou même trois représentations. Il n'est pas rare que plus d'un quart de la population se dérange pour aller applaudir un spectacle. Sa faim de théâtre n'est d'ailleurs point apaisée par le seul Théâtre National. De nombreux groupements d'amateurs, disséminés dans tout le pays, se manifestent dans des théâtres locaux ou dans des écoles. En Islande, le théâtre n'est pas réservé à une élite. Tout le monde peut y aller. Tout le monde y va.

(d'après Gudlaugur ROSINKRANZ)

We have abandoned our Icelandic actor rather treacherously in favour of a few generalizations about the theatre and the public of his country. Perhaps because his austere and crowded existence and the framework of his life, by and large a European one, is less picturesque. From this point of view we shall not be sorry to fly through space again and land in Tokyo, where we shall be sure of finding ourselves in the most perfectly exotic surroundings.

IN TOKYO

Here we are by the sea once more. For our host of this third morning lives in a residential quarter overlooking the bay of Tokyo. May we introduce M. Ennosuke Ichikawa. Born in 1888 into an acting family, he has been an actor himself since the age of four. Today he ranks among the greatest. Crowned by the Japanese Academy of Arts in 1951, he now directs one of the chief companies of Kabuki players.

We are, let us admit, just a little perturbed at taking a traditional Japanese breakfast with him; of rice, soya soup and vegetables. Like Maria Fernanda in this, he eats little, especially before a performance, and prefers, both from taste and principle, the fresh fruits of his country that never lie heavy.

Like his fellow actor in Iceland, M. Enno-

Mr. Ennosuke arriving at the theatre at ten o'clok in the morning.

M. Ennosuke arrive au théâtre à 10 heures du matin.

Nous avons quitté un peu sournoisement notre comédien islandais au profit de quelques généralités sur le théâtre et le public de son pays. C'est peut-être que son existence austère et affairée, son cadre de vie après tout européen, manquent un peu de pittoresque. Aussi, à ce point de vue, ne sommes-nous pas fâchés de franchir une nouvelle fois les espaces et d'atterrir à Tokyo, assurés d'y trouver le plus total des dépaysements.

A TOKYO

Nous voici, une fois de plus, au bord de la mer. Car notre hôte de ce troisième matin habite dans un quartier résidentiel situé sur la baie de Tokyo. Présentation : M. Ennosuke Ichikawa, né en 1888 dans une famille d'acteurs, acteur lui-même dès l'âge de quatre ans; aujourd'hui, parmi les plus grands, lauréat de l'Académie Japonaise des Arts en 1951, directeur d'une des principales troupes de Kabuki.

Un peu intimidés (avouons-le), nous allons prendre avec lui le petit déjeuner traditionnel au Japon : riz, potage de soja, légumes. Pareil en cela à Maria Fernanda, il mange peu — surtout quand il joue — et préfère, par raison et par goût, les fruits frais du pays qui ne risquent pas de l'alourdir.

Comme son confrère islandais, M. Ennosuke se met en route vers 9 h. 30. S'il lui arrive de ne pas se sentir en forme ou d'avoir quelque motif d'énervement, il va jeter un coup d'œil dans une galerie de tableaux : la peinture est pour lui le meilleur des calmants. A 10 h., M. Ennosuke franchit la porte de son théâtre et s'incline devant le petit autel destiné à protéger les acteurs et à préserver la salle des incendies. Puis il plante une fiche de bambou sur le tableau des présences, au-dessus de son nom. Les caractères utilisés sur cette planche appartiennent à l'écriture dite *kantei-ryu* et sont réservés aux écriteaux

He starts to make up at once for the first performance begins at 11 o'clock.

Aussitôt il se maquille, car la première représentation commence à 11 heures

suke sets out at half past nine. Il he is feeling out of sorts, or has something on his mind, he drops in to a picture gallery, for looking at paintings is his elected sedative. At ten o'clock he crosses the threshold of the theatre and, after bowing to the shrine which protects the theatre against fire, he takes a thin bamboo plug from a punchboard and plugs it into a hole above his name, to show he has arrived. The lettering on this board is a special script called *kantei-ryu* used for all playbills and notices connected with the Kabuki theatre. Its flowing labyrinthine curves are executed with the traditional Japanese brush and charcoal ink.

We now find M. Ennosuke in his dressing-room, assuming, with the help of his dresser, one of those cumbersome costumes proper to the Kabuki theatre. Later he will change into others. For each day there is a matinée (from 11 to 4) and an evening performance (from 4 to 9). The programmes for the two are entirely different and each is composed either of three or four one-act plays, or else a work of some considerable length. In the course of a single day, M. Ennosuke habitually plays four leading parts. And, according to the type of Kabuki play represented — historical, tragical, comical or choreographic — he must transform himself into an old warrior, an unhappy lover, a rather half-witted young traveller or a lion-faced genie.

et affiches concernant le Kabuki. Ils sont dessinés au pinceau, avec de l'encre noire, en lignes incurvées qui composent de mystérieux labyrinthes.

★

Nous retrouvons M. Ennosuke dans sa loge, occupé ,avec l'aide de son habilleur, à endosser l'un des encombrants costumes propres au Kabuki. Tantôt, il en revêtira d'autres. Chaque jour, en effet, on joue en matinée (de 11 h. à 16 h.) et en soirée (de 16 h. à 21 h.). Le programme de ces deux représentations est totalement différent et comporte soit trois ou quatre pièces en un acte, soit une œuvre de grande envergure. Dans le cours d'une seule journée, M. Ennosuke tient d'ordinaire quatre premiers rôles. Et selon le type du Kabuki représenté — historique, tragique, comique ou dansé — on pourra le voir transformé tour à tour en vieux guerrier, en amant malheureux, en jeune voyageur un peu niais, en génie à face de lion.

En ce moment, M. Ennosuke s'apprête à intervenir dans un ballet. Il s'approche d'un objet posé dans un coin de sa loge, une sorte de billot de bois, d'un pied carré environ, surmonté de quatre grands triangles en dents-de-scie. C'est, nous confie-t-il, un instrument

At this moment M. Ennosuke is preparing to take part in a ballet. He goes up to a curious-looking object in the corner of his dressing-room, a square block of wood about a foot across, with four large triangles of teeth in its upper surface. It used, he tells us, to be an instrument of torture on which the victims were made to sit for several hours. M. Ennosuke uses it as a fetish, scraping the soles of his feet on it just before going on to the stage. He claims that this magic rite (which is entirely peculiar to him) ensures that his steps will be light and nimble — and in fact the lion genie quits us with the skip of a gazelle.

He leaves us because the signal has been given which calls him on to the stage. It is given by beating together two rectangular clappers made of a special wood noted for its resonance and piercing tone. A man dressed in black stands in the wings near the stage operating the instrument according to a traditional code by which actors are informed of the stagehands' progress in the setting of the stage, of how much time they have before appearing, and so forth.

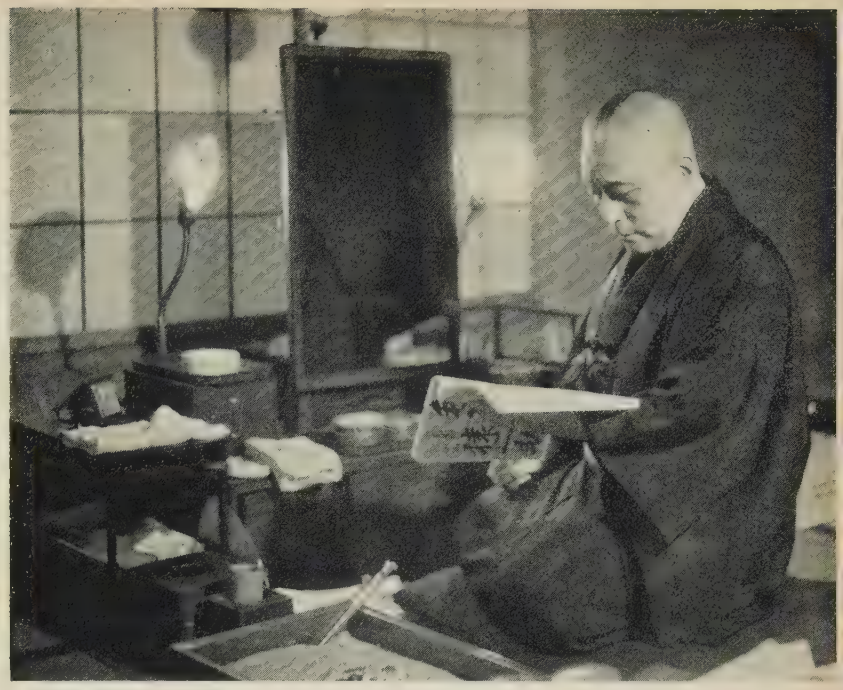
de torture sur lequel, jadis, le prisonnier était prié de s'asseoir pendant quelques heures. M. Ennosuke s'en sert comme fétiche et s'y frotte la plante des pieds avant d'entrer en scène. Ce geste magique (d'une magie toute personnelle d'ailleurs) rendrait ses pas plus légers, sa démarche plus aérienne. Et de fait, le génie léonin du ballet nous quitte avec une allure de gazelle...

Il nous quitte, car le signal a retenti qui le réclamait sur scène. Ce signal est produit par le heurt de deux blocs rectangulaires taillés dans un bois connu pour sa résonance et sa hauteur de ton. Un homme vêtu de noir se tient dans les coulisses près de la scène et manie cet instrument selon un code traditionnel. Les acteurs sont ainsi tenus au courant de la mise en place du décor, de l'approche de leur entrée en scène, etc.

Normalement, un spectacle de Kabuki se joue pendant vingt-cinq jours d'affilée. Puis vient une semaine (au plus) de relâche pour préparer le spectacle du mois suivant. La période des répétitions est donc fort courte et elle serait tout à fait insuffisante s'il n'y avait chaque fois à l'affiche trois ou quatre repri-

Mr. Ennosuke has assumed the heavy costume of Benkeh and is waiting for his cue.

M. Ennosuke a revêtu le lourd costuime de Benkeh et il attend son entrée.



Between two performances he runs through some manuscripts.

Entre deux prestations, il parcourt des manuscrits.

Normally a Kabuki performance is given for twenty-five days on end. Then comes at most a week of rest to prepare the following month's programme. The period of rehearsals in consequently extremely short and would be altogether insufficient if each bill did not include three or four revivals. The actor is thus able to concentrate on his new part. Nevertheless the custom of placing a prompter dressed in black behind each actor for the first three performances is a wise one, and wise too the precaution of not inviting the critics till the third day. In the green room there is always a considerable hubbub. Most of the actors spend the greater part of their lives in the theatre and consequently receive their friends and relations and hold their business interviews there. Besides which the principal actors often install themselves with their wives and children. Old actors sometimes do no even bother to go home at night because it is too much trouble. M. Ennosuke does not go to this length but returns to his house where his friends and dinner await him. It is after nine o'clock. The theatre, which holds two thousand four hundred people, is emptied. The green room has relapsed into silence. The wooden clappers are stilled. All the imaginary worlds have vanished away and their servants departed. In the unaccustomed silence only the titulary spirits are left guarding the shrine.

(After Kihachi KITAMURA)

ses. L'acteur peut donc concentrer ses efforts sur son nouveau rôle. Elle n'en est pas moins très salutaire cette coutume qui place derrière chacun des protagonistes, aux trois premières représentations, un souffleur tout vêtu de noir ! Et prudente, la coutume de n'inviter la presse que le troisième jour !

Dans les couloirs, c'est un va-et-vient continuel. Il faut dire que la plupart des acteurs passent le plus clair de leur vie au théâtre, et qu'ils y reçoivent par conséquent parents, amis et relations d'affaires. De plus, les principaux acteurs s'y installent souvent en compagnie de leur femme et de leurs enfants. Il arrive que des vétérans de la scène fassent tellement corps avec leur théâtre qu'ils ne le quittent plus, même pour dormir ! M. Ennosuke n'en est pas encore là et rentre chez lui, où l'attendent ses amis et son dîner.

★

Il est neuf heures passées. La salle s'est vidée (elle peut contenir 2.400 spectateurs). Le foyer des artistes tout à l'heure plein de tumulte s'apaise. Les claquements de bois ne se font plus entendre. Tous les mondes imaginaires se sont évanouis, et leurs servants s'en sont allés. Seules demeurent, dans un silence insolite, les Puissances qui veillent sur l'autel tutélaire.

(d'après Kihachi KITAMURA)

WORLD REVIEWS

GERMANY

GERMANY is still crying out for a great dramatist. Up to now her call has not been answered in spite of literary prizes and feverish searches on the part of her subsidized theatres. The recent season was notable for the number of new contemporary plays but the chances of their being given abroad are very limited.

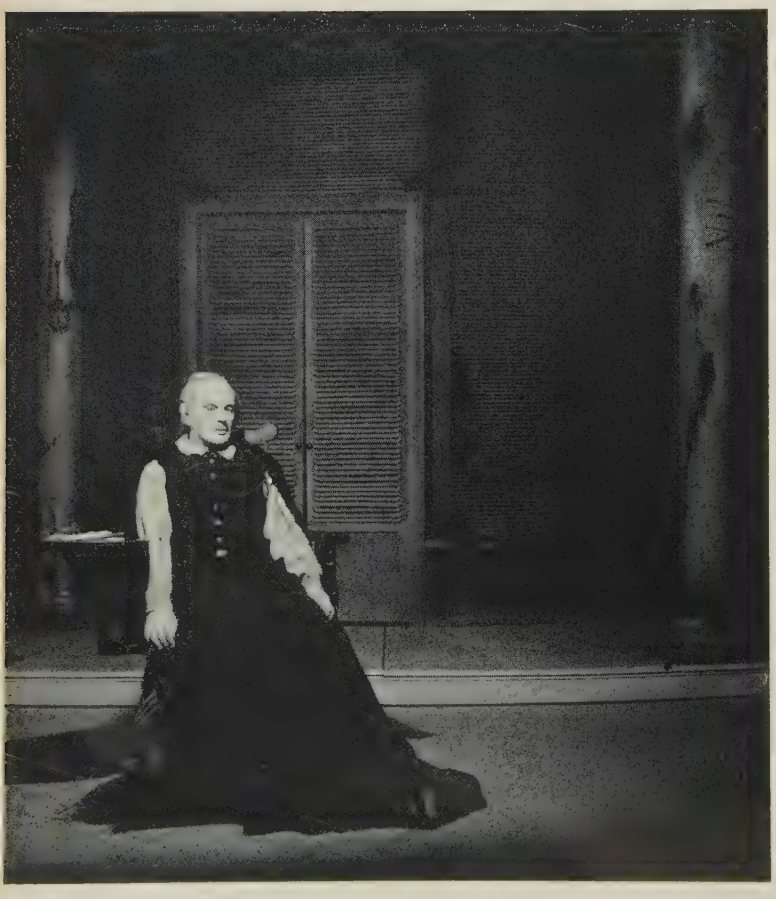
Once again Carl Zuckmayer proves the exception. His play, *Ulla Winblad*, has done the round of the German theatres ever since the end of 1953 when it was first produced by Heinz Hilpert at Göttingen. Twenty years ago Zuckmayer conceived the idea of building a play around the bohemian life of the Swedish singer, Carl Michael Bellman, but only now has he put it into final shape. Göttingen too saw the first performance of *Faith, Love and Hope*, written by Odon von Horvath in 1932, but banned for production when the Nazis came into power. This "macabre little dance" — that is its sub-title — describes a young girl's downward path to degradation and eventual suicide.

*

A number of new productions in recent seasons were of the kind which could come under the heading of "reparations" due to authors banned between 1933 and 1945. Thus, when going through the programmes, one gains the impression of a successful comeback by Georg Kaiser, in spite of the public's somewhat chilly reception. Three of his plays have been given for the first time. *Alain and Elise* is the story of an imaginary love which drives Elise to kill her husband and to accuse the painter, Alain, of the murder. He disappears in order that the purity of their romance can be preserved through their separation. (Frankfurt, Main.) In *Bellerophon*, a version of the fight between the Prince of Corinth and the Chimera, Kaiser in fact pursues his struggle against war and dictators. (Saarbrücken.) Munich saw a successful production of *Pygmalion*, but the most lasting effect was produced by Kaiser's classic *The Burghers of Calais*, unearthed for the 1954 Berlin Festival and austerely produced by Karl Heinz Stroux in a sombre setting by Jean Pierre Ponnelle.

*

The present generation was represented chiefly by experiments. The Berlin Freie Volksbühne since 1953 has had the attraction of the Gerhart Hauptmann Prize to offer young dra-



Gustaf Gründgens in **Mannerhouse**, Thomas Wolfe. M : Gustaf Gründgens. D : Caspar Neher. Schauspielhaus, Dusseldorf. 1954.

The decline of a family in the southern states of America.

Le déclin d'une famille dans les états américains du Sud.

P : Elfi Hess.

CHRONIQUES DU MONDE

ALLEMAGNE

L'ALLEMAGNE réclame toujours son grand auteur dramatique. Jusqu'à présent cet appel est resté sans réponse, malgré les prix littéraires et les recherches fiévreuses des scènes subventionnées. La dernière saison se distingue par un grand nombre de créations d'œuvres allemandes contemporaines, mais leurs chances d'être reprises ailleurs sont limitées.

De nouveau Carl Zuckmayer fait exception. Sa pièce *Ulla Winblad* fait le tour des scènes allemandes, depuis sa première représentation fin 1953 dans la mise en scène de Heinz Hilpert à Göttingen. Il y a déjà vingt ans que Zuckmayer a conçu cette évocation de la vie de bohème d'un chansonnier suédois, Carl Michael Bellman, et c'est seulement maintenant qu'il vient de lui donner sa forme définitive. Göttingen a créé également *Glaube, Liebe, Hoffnung* (Foi, Amour, Espoir) qu'Odon von Horvath écrivit en 1932 mais dont la représentation fut décommandée à la prise du pouvoir par les nazis. Cette "petite danse macabre" — c'est ainsi que la sous-titre l'auteur — montre le cheminement d'une jeune fille vers l'effondrement et le suicide.

Plusieurs premières des dernières saisons furent de la sorte placées sous le signe de la "réparation" due aux auteurs interdits entre 1933 et 1945. C'est ainsi qu'en parcourant les programmes, on a l'impression d'assister depuis quelque temps à un retour de Georg Kaiser, malgré l'accueil plutôt glacial du public. Trois de ses pièces ont été jouées pour la première fois. *Alain et Elise* est le drame de l'amour imaginaire qui pousse Elise à tuer son mari et à accuser du meurtre le peintre Alain, lequel s'enfuit afin que l'amour garde sa pureté dans la séparation (Francfort-sur-Main). Dans *Bellerophon,* paraphrase de la lutte du prince de Corinthe contre la Chimère, Kaiser poursuit en réalité sa polémique contre la guerre et la dictature (Saarbrücken). Enfin, Munich a monté avec succès *Pygmalion.* Mais l'effet le plus durable fut produit par ce classique de Kaiser : *Les Bourgeois de Calais,* déterré à l'occasion du Festival de Berlin en 1954 et mis en scène avec une "froide ardeur" par Karl Heinz Stroux dans les décors à fond noir de Jean Pierre Ponnelle.

La génération actuelle s'est surtout manifestée par des expériences. La Freie Volksbühne de Berlin offre depuis 1953 aux jeunes auteurs dramatiques l'attrait du prix Gerhart Hauptmann, qui fut décerné pour la première fois à l'auteur satirique Claus Hubalek pour sa pièce *Der Hauptmann und sein Held* (Le Commandant et son Héros), dirigée contre le militarisme allemand dans la dernière guerre mondiale. Le nouveau directeur du Théâtre au Kurfürstendamm, Oscar Fritz Schuh, a monté cette pochade avec le concours de débutants, qui s'étaient distingués jusqu'à présent au cabaret.

Deux premières, au théâtre de Düsseldorf et aux Kammerspiele de Munich, ont attiré aussi l'attention de l'étranger. Gründgens a mis en scène à Düsseldorf le *Mannerhouse* du poète américain Thomas Wolfe. Cette pièce mi-épique, mi-lyrique dépeint le déclin de la classe dirigeante dans les Etats américains du Sud. Gründgens a joué lui-même le rôle du fier général, avouant à son fils, Hamlet mélancolique et révolté, qu'il a conscience de leur ruine. Hans Schweikart, directeur des Kammerspiele, a mis en scène de son côté *Ein Engel kommt nach Babylon* (Un Ange vient à Babylone), de l'auteur suisse Friedrich Dürrenmatt.

Quelques œuvres étrangères récentes ont connu le succès. Hanovre a créé la très difficile pièce d'O'Neill, *The Iceman Cometh,* avec une excellente distribution. A Munich, encore, Schweikart a obtenu un triomphe avec *The Caine Mutiny Court Martial,* de Wouk, qui évoque pour les Allemands le thème si actuel du con-

Sein ist Schein (La Fingido Verdadero), Lope de Vega. M : Heinrich Koch. D : Karl Gröning. Deutsches Schauspielhaus, Hamburg. 1954.

A stage within a stage and the subtleties which ensue.

Le théâtre sur le théâtre et les jeux subtils qui en découlent.

matists. This was first awarded to a satirical author, Claus Hubalek, for his play *The Commander and his Hero*, which was aimed at German militarism in the last world war. The new Director of the Kurfürstendam Theatre, Oscar Fritz Schuh, put on this sketch with a young company who up to then had only distinguished themselves in cabaret.

*

Two new plays, in Dusseldorf and the Kammerspiele, Munich, also drew attention from abroad. In Dusseldorf Gründgens produced *Mannerhouse* by Thomas Wolfe, the American poet. This half epic, half lyric play depicts the decline of the ruling classes in the Southern States. Gründgens himself played the part of the proud old General, confessing to his son, a melancholy and rebellious Hamlet, that he is conscious of their downfall. Hans Schweikart, Director of the Kammerspiele, in his turn produced *An Angel Comes to Babylon*, by the Swiss author, Friedrich Dürrenmatt.

*

Some other recent foreign plays have met with success. Hanover put on that very difficult O'Neill play *The Iceman Cometh*, with an excellent cast. Again in Munich, Schweikart scored a triumph with *The Caine Mutiny Court-Martial* by Wouk, which evokes very poignantly, for the Germans, the conflict between obedience and responsibility. *The Crucible* by Arthur Miller made the round of German theatres; at the Munich Kammerspiele it was played in first-class epic style, while at Mannheim a very showy impressionist production by Piscator gave rise to much discussion.

*

Graham Greene's *The Power and the Glory*, adapted by Cannan and Bost, had a favourable reception in Wuppertal. *Waiting for Godot*, first presented by Karl Heinz Stroux at the Berlin Schlosspark Theatre, is now played absolutely everywhere. Frankfurt has seen Anouilh's *L'Alouette*, while in Gründgens' theatre in Dusseldorf Marianne Hoppe (Lucile) and Elisabeth Flickenschildt (Paola) have played in Giraudoux's *Pour Lucrèce*.

Under the title of *Appearance is Reality* the Deutsches Schauspielhaus in Hamburg put on a little-known work of Lope de Vega, *A Certainty for a Doubt*. It is the story of Saint Genesius in early Christian days, when the Caesars followed each other with such rapidity that fort them " appearance was reality ". The actor, Genesius, has the reverse experience : while playing a Christian martyr he is convinced by his part and is converted to Christianity. By the swift and almost imperceivable passage from reality to drama, Lope de Vega accomplished something which is aesthetically satisfactory. For Heinrich Koch, the producer, a frame of curtains sufficed to suggest " the theatre " on an almost empty stage.

*

Performers of distinction added a lustre to certain other productions : Elizabeth Bergner, on her return from London, in Rattigan's *The Deep Blue Sea*, Grete Mosheim, from New York, in Goetz'z *The Heiress*, and Werner Krauss in *Der Hauptmann von Köpenick* by Zuckmayer and *Before Sunset* by Hauptmann. Hermine Körner gave a good comedy performance in Anouilh's *Time Remembered* and Käthe Dorsch played an unhappy working-class woman in Hauptmann's *The Rats*.

*

Amongst the most outstandingly individual productions were those of the Swiss Leopold Lintdberg for Giraudoux's *Electra* and those of Ernst Matray, a former pupil of Max Reinhardt and now a choreographer in Hollywood, for *Léonce and Lena* by Georg Büchner in which he acheived results both romantic and ironic with his combination of music and mime-dancing with the spoken word. Finally, Rudolf Steinbeck revived Hoffmansthal's world of sweet disillusion with his production of *Der Schwierige*.

Performances by Jean Vilar and Jean Marais, by the Milan Piccolo Theatre and a company from the Edinburgh Festival in Thornton Wilder's *The Matchmaker* helped to develop good international relationships.

At Erlangen, at the University Theatre Festival, the European Students' Theatre Union was founded.

Bayreuth in 1954 reached its post-war zenith. The Bayreuth Company's first performances abroad will take place in Brussels at the end of 1954 and in Barcelona in April 1955.

Ingvelde MULLER

Leonce und Lena, Georg Büchner. M : Ernst Matray. D : Jörg Zimmerman. Deutsches Schauspielhaus, Hamburg. 1954.

Mingled irony and romanticism in a presentation which combines words, music and mimic dance.

Ironie et romantisme mêlés, dans une présentation qui combine parole, musique et danse mimée.

P : Walter Boje...

Tannhauser, Wagner. M-D : Wieland Wagner. Bayreuth, 1954.
P : Bühnentechnische Rundschau.

The new style imprinted on the Bayreuth celebrations by Wieland Wagner reaches its zenith in 1954.

Le nouveau style imprimé par Wieland Wagner aux célébrations de Bayreuth atteint en 1954 son apogée.

flit entre l'obéissance et la responsabilité. *La Chasse aux Sorcières* de Miller fait le tour des scènes allemandes; réalisée dans un style épique excellent aux Kammerspiele de Munich, elle fut fort discutée dans la présentation très accusée de l'expressionniste Piscator à Mannheim.

La Puissance et la Gloire de Graham Greene, dans l'adaptation de Cannan et Bost, fut accueillie avec faveur à Wuppertal. *En attendant Godot,* présenté d'abord par Karl Heinz Stroux au Schlosspark-Theater de Berlin, se joue maintenant absolument partout. Francfort a accueilli *L'Alouette* d'Anouilh, tandis que chez Gründgens, à Düsseldorf, Marianne Hoppe (Lucile) et Elisabeth Flickenschildt (Paola) jouaient *Pour Lucrèce* de Giraudoux.

Sous le titre de *Sein ist Schein* (Etre est paraître), le Deutsches Schauspielhaus de Hambourg a monté une œuvre peu connue de Lope de Vega : *La Fingido verdadero* (La Feinte devenue Vérité). C'est l'histoire de saint Genest, aux premiers temps du christianisme, quand les Césars se succédaient si rapidement qu'ils ne pouvaient s'empêcher de constater que "leur être n'était que paraître". Le comédien Genesius fait l'expérience inverse : interprétant le rôle d'un martyr chrétien, il se prend à son jeu et se convertit. Par le passage rapide et parfois insensible de la réalité jouée au théâtre joué, Lope de Vega aboutit à une œuvre esthétiquement attachante. Quelques rideaux flottants suffisent au metteur en scène Heinrich Koch pour suggérer le "théâtre" sur un plateau quasi vide.

Des vedettes incontestées ont donné un attrait particulier à certaines représentations : Elisabeth Bergner (retour de Londres) avec *The Deep Blue Sea* de Rattigan, Grete Mosheim (de New York) avec *L'Héritière* de Goetz, Werner Krauss avec *Hauptmann von Köpenick* de Zuckmayer et *Vor Sonnenuntergang* de Hauptmann. Hermine Körner a fait valoir son humour dans *Leocadia* d'Anouilh et Käthe Dorsch fut une douloureuse femme du peuple dans *Die Ratten* de Hauptmann.

Parmi les mises en scène les plus personnelles, citons celle du Suisse Leopold Lindtberg pour *Electre* de Giraudoux et celle d'Ernst Matray, ancien élève de Max Reinhardt et actuellement chorégraphe à Hollywood, pour *Léonce et Lena* de Georg Büchner dont il tire des résonances romantiquement ironiques, en combinant la parole à la musique et à la danse mimée. Enfin Rudolf Steinbeck a fait revivre le monde tendrement désabusé de Hofmannsthal dans sa présentation de *Der Schwierige.*

Des représentations de Jean Vilar et de Jean Marais, du Piccolo Teatro de Milan, de la compagnie du Festival d'Edimbourg avec la farce de Thornton Wilder *The Matchmaker* témoignent du développement des relations internationales.

A Erlangen, aux Journées du Théâtre universitaire, s'est fondée l'Union européenne du Théâtre estudiantin.

Bayreuth a atteint en 1954 son apogée après la guerre. Les premières représentations à l'étranger de la troupe de Bayreuth auront lieu à Bruxelles fin 1954 et à Barcelone en avril 1955.

Ingvelde MULLER

FRANCE

DURING the course of the summer of 1954 the open air theatre festivals extended their range still further, even as far as Ajaccio, in Corsica, where dramatic art has had no foothold for a quarter of a century.

It was at Rouen, in the courtyard of the Palace of Justice where our great tragic poet Corneille carried out his judicial duties, three centuries ago, that *Cinna* was presented by the Théâtre National Populaire, under the direction of Jean Vilar. Following that, Jean Vilar and his company for the first time carried out a long circuit from the north to the south of France. In each town, they sought to bring life to the action of the drama by setting it against a noble background which would serve to restore effect and dignity to the spectacle. Following tradition, they made a hal at Avignon this year, to play Shakespeare's *Macbeth,* with that admirable artist, Maria Casarès.

At Angers, at Arras, at Vaisons-la-Romaine, meanwhile, similar festivals were taking place. The production by Jan Doat at Lyons, in the Roman theatre of Fourvières, of *The Trojan War Will Not Take Place,* before an audience of several thousand, gave proof of the great and living quality of the art of Jean Giraudoux.

The opening of the Paris season of 1954-55 was fraught with difficulties. There was a surprising and indeed widespread lack of success amongst seasoned playwrights, to such a degree that some critics went so far as to speak of an epidemic...

There were four successes of widely differing character : *The Cherry Orchard* of Chekhov, French text by Georges Neveux, done by the Madeleine Renaud - Jean-Louis Barrault Company at the Marigny Theatre; *Adorable Julia,* by Marc-Gilbert Sauvajon, based on *Theatre,* by Somerset Maugham and Guy Bolton, which gives Madeleine Robinson the opportunity for a feat of acting (Gymnase); *The Living Room,* by Graham Greene, at the St.-Georges Theatre, by Jean Mercure's company — he himself has adapted and produced the play and acts in it as well; *The Cyclones,* of Jules Roy, in which Pierre Fresnay plays, at the Michodière.

The Cyclones is a work of high purpose by the airman Jules Roy. In the realistic setting of an air base, he demonstrates with skill and vigour the case of the conscience of a man drawn by the progress of the flying machine into the unknown : human lives are put in peril, and he is unable to affirm that this sacrifice will not be in vain.

Current problems have likewise inspired *The Sewing Machine* (La machine à coudre), a first play of Claude Accursi and Jean Ferry at the Comédie Wagram, and *Limited Liability* (Responsabilité limitée), by Robert Hossein, (also a young playwright), done by the Grenier - Hussenot Company at the Fontaine Theatre. The first, a satire caricaturing film circles, is a broadsheet against the vulgar pretentiousness which to-day threatens the moral values of young minds; the second attacks racial prejudice and all forms of exclusiveness which range men one against the other. In both cases a spirited dialogue gives liveliness to work that is often clumsy.

With the plays that follow we step on to foreign soil : *Like to Gods* (Comme les dieux), by Alfred Fabre-Luce, a dramatic portrait of Lord Byron (Théâtre de l'Œuvre); *Caterina,* a first play by the novelist Félicien Marceau at the Atelier, portraying a justification of ambition; and *Balmaseda,* by Maurice Clavel at the Hebertot Theatre - an exercise in drama, harsh, stripped bare, in which the primitive passions of Spanish peasants are in conflict.
In a light vein, there is *Carlos and Marguerite,* by Jean Bernard-Luc, at the Théâtre de la Madeleine. This is the comedy of a spineless creature who, lacking the power to say yes or no, is dragged, and those about him in his train, into dangerous messes. Dialogue on a personal note, extremely clever.

Les Amants Magnifiques, Molière. M : Jean Meyer. D : Suzanne Lalique. Comédie-Française, Paris. 1954.

Into this comedy, with interludes of music and dancing, Jean Meyer has skilfully introduced the characters of La Fontaine.

Dans cette comédie, mêlée de musique et de danse, Jean Meyer a habilement introduit les personnages de La Fontaine.

P : Bernand.

FRANCE

LES fêtes de plein air du théâtre se sont encore développées au cours de l'été 1954, — jusqu'à Ajaccio où l'art dramatique n'avait plus guère d'asile depuis un quart de siècle.

C'est à Rouen, dans la cour du Palais de Justice, où notre grand tragique, Corneille, remplit les charges de sa magistrature, voilà trois siècles, que le Théâtre National Populaire, dirigé par Jean Vilar, présenta *Cinna*. Puis, pour la première fois, Jean Vilar et ses camarades effectuèrent un long périple du nord au sud de la France. Dans chaque ville, ils choisirent d'animer le jeu dramatique dans un cadre monumental dont le style aidât à restituer son prestige au spectacle. Ils s'arrêtèrent traditionnellement à Avignon pour y donner cette année *Macbeth* de Shakespeare, avec l'admirable Maria Casarès.

A Angers cependant, à Arras, à Vaison-la-Romaine, des festivals analogues se déroulèrent. La mise en scène par Jan Doat au Théâtre Romain de Fourvières, à Lyon, de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu,* devant plusieurs milliers de spectateurs, fit la preuve de la vivante grandeur de l'art de Jean Giraudoux.

*

Débuts difficiles de la saison parisienne 1954-55. Manque de réussite surprenant et généralisé de la part d'auteurs éprouvés, si bien que certains chroniqueurs en sont venus à parler d'épidémie...

Quatre succès de genre bien différent : *La Cerisaie* de Tchekov, texte français de Georges Neveux, par la Compagnie Renaud - Jean-Louis Barrault au Théâtre Marigny; *Adorable Julia* de Marc-Gilbert Sauvajon d'après *Théâtre* de Somerset Maugham et Guy Bolton, qui fournit à Madeleine Robinson l'occasion d'un exploit de comédienne (Gymnase); *Living Room* de Graham Greene au Théâtre St-Georges, par la Compagnie de Jean Mercure qui, lui-même, a adapté, mis en scène et interprété la pièce; *Les Cyclones* de Jules Roy, interprété par Pierre Fresnay à la Michodière.

Les Cyclones, ouvrage d'une noble ambition de l'aviateur Jules Roy, expose avec habileté, vigoureusement, dans le décor réaliste d'une base aérienne, le cas de conscience de l'homme que le progrès de la machine volante entraîne dans l'inconnu, au risque de vies humaines, sans qu'il puisse affirmer que ce sacrifice ne sera pas inutile.

Des problèmes d'actualité ont également inspiré *La Machine à coudre,* première pièce de Claude Accursi et Jean Ferry à la Comédie Wagram, et *Responsabilité limitée* de Robert Hossein, jeune auteur lui aussi, par la Compagnie Grenier-Hussenot au Théâtre Fontaine. La première, satire caricaturale des milieux cinématographiques, est un pamphlet contre les snobismes qui menacent aujourd'hui la santé morale des jeunes esprits; la seconde s'en prend aux préjugés raciaux, à toutes les formes d'exclusive qui dressent les hommes les uns contre les autres. Dans les deux cas, un dialogue nerveux a permis d'animer des ouvrages souvent maladroits.

C'est au contraire au dépaysement que nous ont invités *Comme les Dieux* d'Alfred Fabre-Luce, portrait dramatique de Lord Byron (Théâtre de l'Œuvre), *Caterina,* première pièce du romancier Félicien Marceau à l'Atelier, esquissant une justification de l'ambition, et *Balmaseda* de Maurice Clavel au Théâtre Hébertot, exercice dramatique, âpre, dépouillé, où s'affrontent les passions frustes de paysans espagnols.

Sur le mode léger, *Carlos et Marguerite* de Jean Bernard-Luc, au Théâtre de la Madeleine, a fait la comédie de l'aboulique qui, faute de savoir dire ni oui ni non, est entraîné et entraîne son entourage dans de dangereux imbroglios. Dialogue d'un ton personnel, beaucoup d'habileté.

Michel Duran use d'une fantaisie plus nonchalante dans *La Roulotte* au Théâtre Michel, où il oppose les morales bourgeoise et anarchiste en rapprochant dans une sorte de tableau théâtral, la famille d'un éditeur parisien d'une tribu pittoresque d'acrobates et musiciens, de cirque ou de foire.

Beau spectacle Molière mis en scène par Jean Meyer à la Comédie Française, illustrant judicieusement la complexité du génie molièresque : la farce transmuée en comédie dans *L'Ecole des Maris* et la comédie mêlée de musique et de danse des *Amants magnifiques* où se conjuguent les plaisirs de la prose de Molière, de la musique de Lulli et de la décoration machinée à l'italienne. Jean Meyer a eu l'idée heureuse de renouveler le divertissement dansé en empruntant aux fables de La Fontaine, sujets et per-

La Machine infernale, Jean Cocteau. M : Jean Cocteau. D : Christian Bérard. Bouffes Parisiens. Paris. 1954.

Respectful hommage to two great names in the French theatre : Cocteau and Bérard.

Hommage attentif à deux grands noms du théâtre français : Cocteau et Bérard.

P : Bernand.

Michel Duran makes use of a less consequential notion in *The Caravan* (La roulotte), at the Théâtre Michel. In this play he sets the bourgeois moral values against those of anarchism by confronting, in a kind of stage tableau, the family of a Paris publisher with a motley tribe of acrobats, musicians, people of the circus and the fair-ground.

A fine Molière production, put on by Jean Meyer at the Comédie-Française, serves to illustrate the manifold genius of Molière with much discrimination : here we have farce brought to the level of comedy in *The School of Husbands,* and the comedy, mingled with music and dances, of *The Magnificent Lovers,* where we find the delights of Molière's prose, the music of Lully and scenery devised in the Italian fashion, assembled together. Jean Meyer had the happy idea of reviving the interlude of dance, borrowing subjects and characters from the fables of La Fontaine, of the same period as the play and to-day familiar as ever to the French mind. By this means, the audience is immediately able to enter into the spirit of the thing.

Revivals to be seen are *The Infernal Machine,* by Jean Cocteau, at the Bouffes Parisiens, and at L'Ambigu *J. 3,* by Roger-Ferdinand. Roger-Ferdinand has also done a free adaptation of *Song of the Nightingale,* by L. Du Garde Peach and Ian Hay, at the Comédie - Caumartin (United Kingdom).

Other plays from abroad are : *The Triumph of Honour,* of Lope de Vega, done by the Catherine Toth - André Reybaz Company (Studio des Champs-Elysées), *Miss Julia,* by Strindberg (théâtre Babylone), *The Man Who Came to Dinner,* by Kaufmann and Moss Hart, adapted by Henri Jeanson, at the Théâtre Antoine (U.S.A.).

Finally, *The Importance of being Earnest* of Oscar Wilde, adapted by Charles Cambillard, which marked the opening of the first theatre with an arena stage in Paris. Under the title of *L'important est d'être aimé,* the Comédie des Champs-Elysées presented Wilde's play, adapted by Claude Vincent and Jean Anouilh. It makes a double bill with *Cecilia, or The School for Fathers,* a delightful piece written with wit and humour by Jean Anouilh in the manner of a comedy by Molière touched up by Marivaux.

Paul-Louis MIGNON

★ ★

ISRAEL

THE Israeli theatre, since the foundation of the State of Israel in 1948, has been in a continuous state of development — this applies to the field of repertory as well as that of new productions, to its companies as well as to its public.

The majority of the audiences have lived through at least two wars — that which involved the whole world and that which ravaged Palestine and brought us our independence. Tens of thousands of spectators bear a tatooed number on their arm — a souvenir of their calvary in a Nazi extermination camp. They are all trying to forget. They go to the theatre to dream and escape.

But there is also optimistic youth, impatient, bursting with health and self-confidence, eager to learn and panting with idealism. There is also a keen public, composed of intellectuals, labourers and peasants who deprive themselves of necessities in order to go to a show. This means that, thanks to their enthusiasm, out of a population of 1.670.000 in 1953, 1.330.793 persons have attended fifty-two productions played 1871 times. They make up for the enforced absence of a good half of our compatriots for whom the Hebrew language is still Greek. No mention is made either of all those who still, up to now, remain indifferent to the arts.

The Habima Theatre is now thirty-five years old. It has produced 130 plays, of which about 24 have been written in Hebrew. It remains, in spite of certain weaknesses, one of the pillars of our artistic life.

Ten years after the Habima came the birth in Palestine of the Obel Theatre, which means "Tent"; for it was in a tent that the Israeli pioneers, who formed its company and its public, lived at the time of its inception. It has already put on 92 shows, of which 42 were produced by Halevy and 21 by Friedrich Laube.

Cry, the Beloved Country - Pleure, ô Pays bien-aimé, Maxwell Anderson. M : Julius Gelner. D : Joseph Karl, Habima, Tel-Aviv. 1953.

Les Cyclones, Jules Roy. M : Pierre Fresnay. D : Laverdet et Van Nerom. Théâtre de la Michodière, Paris. 1954.

The conscientious dilemma of an Air Commandant impelled by the progress of technique into risking human lives.

La cas de conscience d'un commandant d'aviation que le progrès de la technique entraîne à risquer des vies humaines.

P : Bernand.

sonnages, contemporains de la pièce et familiers encore aujourd'hui à la sensibilité française. Par leur truchement, le spectateur a pu entrer aussitôt dans le jeu.

Reprises aux Bouffes Parisiens de *La Machine infernale* de Jean Cocteau et, à l'Ambigu, des *J.3.* de Roger-Ferdinand. De Roger-Ferdinand aussi, la libre adaptation du *Chant du Rossignol*, de MM. Du Garde Peach et Jan Hay, à la Comédie-Caumartin (Royaume-Uni).

Autres pièces du répertoire étranger : *Le Triomphe de l'Honneur* de Lope de Vega, par la Compagnie Catherine Toth-André Reybaz (Studio des Champs-Elysées), *Mademoiselle Julie* de Strindberg (Théâtre Babylone), *L'Homme qui était venu pour dîner* de Kaufmann et Moss Hart, adapté par Henri Jeanson au Théâtre Antoine (U.S.A.). Enfin, *L'important c'est d'être fidèle* d'Oscar Wilde, adapté par Charles Cambillard, qui a marqué l'ouverture du premier théâtre en rond de Paris.

Sous le titre de *L'important est d'être aimé*, la Comédie des Champs-Elysées a présenté à son tour la pièce de Wilde adaptée par Claude Vincent et Jean Anouilh, qui accompagne à l'affiche *Cécile ou l'Ecole des Pères*, un acte charmant composé avec un spirituel humour par Jean Anouilh dans la manière d'une comédie de Molière revue par Marivaux.

Paul-Louis MIGNON

★

ISRAËL

DEPUIS la fondation, en 1948, de l'Etat d'Israël, le théâtre hébraïque est en perpétuel devenir : dans le domaine du répertoire comme dans celui de la mise en scène, dans ses troupes comme dans son public.

La plupart des spectateurs ont vécu deux guerres, au moins : celle qui embrasa le monde, celle qui ravagea la Palestine et nous apporta l'Indépendance. Des dizaines de milliers d'entre eux portent, sur le bras, un chiffre tatoué, souvenir de leur calvaire dans les camps d'extermination nazis. Tous ceux-là cherchent à oublier. Ils vont au théâtre pour le rêve et l'illusion.

Mais il y a aussi une jeunesse optimiste, piaffante, pleine de santé et d'assurance, avide de savoir et assoiffée d'idéal. Il y a aussi un public ardent, composé d'intellectuels, d'ouvriers et de paysans qui se privent au besoin pour pouvoir aller au spectacle. Tous ensemble, par leur assiduité, ils ont fait que pour un pays de 1.670.000 habitants on a compté, en 1953, 1.330.793 spectateurs ayant assisté à 52 spectacles représentés 1871 fois ! Ils compensent l'abstention forcée d'une bonne moitié de nos compatriotes pour qui l'hébreu est encore un peu de l'hébreu. Sans parler de tous ceux que les beaux-arts laissent, jusqu'ici, indifférents.

" Habima " a trente-cinq ans ! Il a monté 130 pièces, dont deux douzaines environ écrites en hébreu. Il reste — malgré certains défauts — un des piliers de notre vie artistique.

Une dizaine d'années après " Habima " naquit, en Palestine, le Théâtre " Ohel ", c'est à dire : " Tente ", car c'est sous la tente que vivaient, au moment de sa fondation, les pionniers d'Israël qui en constituaient la troupe et le public. Il a déjà présenté 92 spectacles, dont 42 mis en scène par Halévy, 21 par Friedrich Laube.

Le " Kaméry " date de 1945, et ses préférences vont aux œuvres évoquant les problèmes de notre temps.

Mil neuf cent cinquante-trois fut une bonne année pour les scènes israéliennes. On y vit des créations, et plusieurs reprises. Sur une cinquantaine de spectacles de tous genres, il y eut trente-huit pièces de théâtre. Tragédies de Shakespeare, comédies de Molière alternèrent avec des drames d'Ibsen et des nouveautés écrites en hébreu par de jeunes auteurs de chez nous.

Au nombre des grands succès, citons *Pleure, ô Pays bien-aimé*, de Maxwell Anderson, d'après le livre d'Alan Paton. Plus de 100.000 spectateurs applaudirent à " Habima " ce drame musical, dont la partition est du regretté Kurt Weill. L'affluence fut plus grande encore pour *L'Oiseau bleu*, de Maeterlinck. *La Mort d'un Commis Voyageur*, d'Arthur Miller, succès retentissant en 1952, poursuivit en 1953 sa carrière triomphale. Enfin, *Peer Gynt* ajouta un nouveau titre à la liste des drames ibséniens réalisés par " Habima ".

Le " Kaméry " a tenu lui aussi un succès avec la *Sainte-Jeanne*, de G.B. Shaw. Et il en a repris un autre : *Madame Source-Précieuse*, de l'auteur chinois S. Y. Shiung.

Quant au Théâtre " Ohel ", il a continué d'exploiter ce filon qu'est *Le Brave Soldat Schweik*, de Hacek.

Notre jeune dramaturgie s'est jusqu'à présent cantonnée dans la " tranche de vie " israélienne. Une vingtaine de pièces, d'inégale valeur, ont été montées en une dizaine d'années, dont cinq en 1953.

The Chamber Theatre dates from 1945; its choice of plays tends towards those which ventilate present-day problems.

★

1953 was a good year for the Israeli theatre, both for new plays and for revivals. Out of fifty productions of all kinds thirty-eight were plays. The tragedies of Shakespeare and the comedies of Molière alternated with Ibsen and with new works written in Hebrew by our own young authors.

Amongst the great successes were *Cry the Beloved Country* by Maxwell Anderson, based on Alan Paton's novel. More than 100.000 people enjoyed this musical play at the Habima, the score of which was by the much lamented Kurt Weill. There was a still larger public for Maeterlinck's *The Blue Bird*, and for Arthur Miller's *Death of a Salesman*, a resounding success in 1952 which pursued its triumphal career into 1953. Lastly, *Peer Gynt* was added to the list of Ibsen titles produced by the Habima.

The Chamber Theatre also had a success with Shaw's *Saint Joan* and another with the Chinese Dr. Shiung's *Lady Precious Stream.*

As for the Ohel Theatre, it continued to exploit this hit, Hacek's *The Brave Soldier Schweik.*

★

Our young dramatists are for the moment still confined within the narrow limits of every-day life. Some twenty plays of varied merit have been produced in ten years, five of which were done in 1953.

I am the Captain by Josh, is to a certain extent the Israeli counterpart of the American *Mr. Roberts.* The author describes in it the life of the Merchant Navy and does homage to the spirit of sacrifice displayed by its young officers.

His Fame Precedes Him, a satirical farce by Ephraim Kishou, describes the trials of a young immigrant who, having become head of a Department, by mistake, is finally shown up.

The most Cruel, the King, is a tragedy which takes place after the death of Solomon when the Kingdom was divided into the two states of Israel and Judea which resulted in the weakening of the Jewish race and accelerated its collapse. The author Nissim Alony attempts to justify Jeroboam, the principal agent in this split. The play, which is interesting and full of opposite meaning for Israel itself, at times is brilliant, but a little confused in its ideas and has given rise to impassioned discussions in intellectual circles.

This City, by the poet Jacob Orland, reproduces the atmosphère of the siege of Jerusalem in 1948 during the War of Independence.

All these plays which are Israeli through their authors, their subjects and their language have made a great impression on public opinion. The spectator is delighted to find himself at home in his own social and spiritual climate with his present-day problems, and his visions for the future.

The names of the players are dear to their public, which recognizes their unselfishness and is grateful to them for putting the solidarity of the various companies before their own personal prestige. Without this no country so poor and so small as Israel could afford four companies whose members live and work together and who can only exist thanks to their inexhaustible reserves of idealism and devotion.

Haïm GAMZU

★ ★

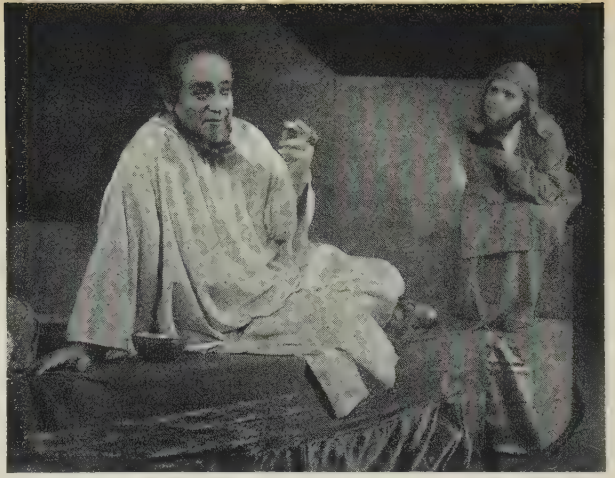
NETHERLANDS

THE 1953-54 season has shown once again that in spite of extremely difficult conditions, Dutch actors need not fear comparison with their foreign colleagues. Although they must often play each night in a different town, and many have to take on far too many large parts, which demands from them an almost superhuman effort, the quality of their work has hardly suffered. In the matter of plays, however, the situation is less satisfactory to our national self-esteem. Our directors are worried by the lack of indigenous modern plays, and out of fifty first nights, a bare dozen were plays by Dutch authors.

Memorable amongst the productions of the Nederlandse Comedie are *The Crucible* by Arthur Miller, produced by Albert van Dalsum and beautifully played by the actress Ank van der Moer; *The Ladies Battle* by Scribe, with charming sets by Friso Wiegersma; Shaw's *St Joan*, and *The Diary of a Scoundrel* by Ostrowski, in which Guus Oster showed that he is not only a good manager, but a first class actor. The unusual production by Johan

Wim van den Brink, Eric van Ingen and Willy Ruys in **Volpone**, Ben Jonson. M : Bob de Lange. D : Wim Vesseur. Het Vrije Toneel, Amsterdam. 1953.

P : Lemaire en Wennink.



Most Cruel, the King - Le plus cruel, le Roi, Nissim Alony. M : Shraga Fridman. D : Mokady. Habima, Tel-Aviv. 1953.

The action takes place at the death of Solomon, but the thema concerns present day Israel.

L'action se passe à la mort de Salomon, mais le thème concerne l'actuelle Israël.

Je suis le Capitaine, de Josh, est en quelque sort "l'israélisation" d'une œuvre américaine, *Mr Roberts.* L'auteur y décrit l'existence des hommes de la marine marchande et rend hommage à l'esprit de sacrifice de leurs jeunes officiers.

Sa Renommée le devance, farce satirique d'Ephraim Kishou, montre les déboires d'un jeune immigré qui devenu chef de bureau, suite à un quiproquo, se voit finalement démasqué.

Le plus cruel — le Roi ! est une tragédie qui se passe après la mort de Salomon, lorsque le Royaume fut divisé en deux Etats : Israël et Judée, ce qui eut pour résultat d'affaiblir la nation juive et d'accélérer sa chute. L'auteur, Nissim Alony, s'efforce de réhabiliter Jeroboam, principal artisan de cette scission. La pièce, intéressante, pleine de brûlants sous-entendus pour l'actuelle Israël, brillante par moments, mais quelque peu confuse quant aux idées, a provoqué des discussions passionnées dans les cercles intellectuels.

Cette Cité, due au poète Jacob Orland, ressuscite l'atmosphère de la Jérusalem assiégée, en 1948, lors de la guerre d'Indépendance.

Toutes ces œuvres, israéliennes par les auteurs, les sujets et la langue, ont un grand retentissement dans l'opinion publique. Car le spectateur est heureux d'y retrouver le milieu qui est le sien, son climat social et spirituel, ses problèmes, la réalité présente et ses visions d'avenir.

Le public chérit le nom de ses acteurs. Il connaît leur abnégation et les remercie d'avoir fait passer la cohésion de leurs troupes respectives avant leur propre gloire. Sans cela, un pays aussi pauvre, aussi petit qu'Israël ne pourrait posséder quatre compagnies dont les membres vivent et créent en commun, et qui ne doivent d'exister qu'à d'inépuisables réserves d'idéalisme et de désintéressement.

Haïm GAMZU

★ ★

PAYS-BAS

LA saison 1953-54 démontre une fois de plus que les acteurs néerlandais ne doivent pas craindre la comparaison avec leurs collègues étrangers, malgré des conditions de travail très défavorables : déplacements presque quotidiens et prise en charge d'un trop grand nombre de rôles. D'aucuns ont fourni des efforts presque surhumains et pourtant la qualité de leurs interprétations n'en a pas trop souffert.

Du côté du répertoire, en revanche, la situation est moins satisfaisante pour notre amour-propre national. Le manque d'œuvres modernes autochtones inquiète nos directeurs et sur cinquante "premières", c'est tout juste si l'on a pu compter une douzaine d'œuvres néerlandaises.

Parmi les représentations de la Nederlandse Comedie nous retiendrons *La Chasse aux Sorcières,* d'Arthur Miller, mise en scène par Albert van Dalsum et remarquablement interprétée par l'actrice Ank van der Moer; *Batailles de Dames,* de Scribe, avec des décors charmants de Friso Wiegersma; *Sainte-Jeanne,* de Shaw; *Le Journal d'un Gredin,* d'Ostrovski, où Guus Oster a montré qu'il n'était pas seulement un bon directeur, mais aussi un comédien de grande classe. La mise en scène originale de Johan de Meester suscita un renouveau d'intérêt pour la représentation du *Gijsbrecht van Amstel,* de Vondel, représentation devenue traditionnelle à Amsterdam, le 1er janvier. La troupe de la Nederlandse Comedie s'est enrichie d'un élément de choix en la personne de Guus Hermus qui se distingua dans *The deep blue Sea,* de Terence Rattigan (la maladie l'empêcha, hélas, d'achever sa saison).

Cees Laseur, depuis six ans co-directeur de la Haagsche Comedie (installée au Théâtre Royal de La Haye), célébra ses trente-cinq années de scène en jouant *N'écoutez pas Mesdames,* de Sacha Guitry. Paul Steenbergen, le second directeur de la troupe, prit sur lui les rôles principaux de *L'Heure éblouissante* (Anna Bonacci), *Reviens, petite Sheba* (William Inge), *Marie Stuart* (Schiller) et *Cette Dame n'est pas pour le Bûcher* (Christopher Fry). Les meilleures comédiennes de la troupe, Fie Carelsen, Myra Ward, Ida Wasserman et Enny Meunier, ne chômèrent pas non plus. Quant à Elisabeth Andersen, elle fut une Jeanne d'Arc très convaincante dans *L'Alouette,* d'Anouilh.

Anouilh fut aussi à l'honneur au Rotterdams Toneel : son *Antigone,* mise en scène selon André Barsacq, fut magistralement interprétée par Ko van Dijk (Créon) et Andrea Domburg (Antigone). Au même théâtre, la mise en scène de Max Croiset assura le succès de *Mariken van Nieumegen,* une moralité médiévale.

La quatrième troupe Theater, constituée à Arnhem pour propager l'art dramatique dans les provinces de l'Est, monta *Picnic,* de William Inge, *Eté et Fumée,* de Tennessee Williams (où se révéla la jeune actrice Lies Fran-

de Meester awoke new interest in *Gijsbrecht van Amstel,* which is traditionally produced every New Year's Day. The company of the Nederlandse Comedie has been very lucky in acquiring Guus Hermus, who gave an outstanding performance in *The Deep Blue Sea* by Terence Rattigan (unfortunately illness prevented him from finishing the season).

Cees Laseur, who has been co-director of the Haagsche Comedie (which is housed in the Royal Theatre at the Hague), celebrated the 35th anniversary of his entrance to the theatrical profession by appearing in Sacha Guitry's *Don't Listen Ladies.* Paul Steenbergen, the second director of the company, played the principal parts in *The Dazzling Hour* by Anna Bonacci, *Come Back Little Sheba* by William Inge, *Mary Stuart* by Schiller, and *The Lady's not for Burning* by Christopher Fry. The leading actresses of the company, Fie Carelsen, Myra Ward, Ida Wasserman and Enny Meunier, were not idle either, and Elisabeth Andersen made a most convincing Joan of Arc in Anouilh's *The Lark.*

The Rotterdams Toneel also honoured Anouilh, whose *Antigone* produced by André Barsacq, was magnificently played by Ko van Dijk (Créon) and Andrea Domburg (Antigone). Max Croiset's highly successful production of *Mariken van Nieumeghen,* a mediaeval morality play, appeared at the same theatre.

The fourth theatre company, formed in Arnhem, for the propagation of dramatic art in the eastern provinces, produced : *Picnic* by William Inge, *Summer and Smoke* by Tennessee Williams (in which a young actress named Lies Franken was discovered), *Anastasia* by Marcelle Maurette (in which the famous Rika Hopper made her farewell appearance, brilliantly supported by Caro van Eyck). Albert van Dalsum gave a most original performance in Johan Walhain's adaptation of Guareschi's *Little World of don Camillo* which proved a big box-office draw.

The Toneelvereniging company, which plays to a largely working class public, put on an experimental arena production of Ben Jonson's *The Alchemist.* They also produced *The Pastor of Urk,* by Eline Verkade, *The Dialogues of the Carmelites* by Bernanos, produced by Marcelle Tassencourt, and *Right you are, if you think you are* by Pirandello.

The Puck company gave its young audience a play called *If I Only Had You,* by its director, author, actor, Cas Baas. It also produced *Trip on a Pony,* and *The Marriage Imposture,* one of the few 18th century farces still considered worthy of performance. This classic was also played to adult audiences as were *The Tricks of Scapin* by Molière, and *The Lovely Rombiere* by Clervers and Hanoteau, produced by Georges Vitaly.

The last of the important companies which have managed to keep going without a subsidy, put on for their swan-song the adaptation by Stephan Zweig and Jules Romains of Ben Jonson's *Volpone,* which was produced by Bob de Lange. The company has been absorbed by the Rotterdams Toneel, directed by Anton Ruys, Bob de Lange and Jan Teulings, but we shall feel the lost of the director, Ko Arnoldi.

From 15th June until 15th July, the Holland Festival ended the season in a blaze of glory. The Haagsche Comedie put on Erwin Piscator's much discussed production of *Caesar and Cleopatra* by Shaw. The Nederlandse Comedie Company played Sophocles' *Electra,* with music by the Dutch composer Diepenbrock; it was produced by Ton Lutz, who also made a successful appearance in the cast with Ank van der Moer and Guus Hermus.

Jean Vilar, in Molière's *Don Juan,* filled us with enthousiasm for his production and his acting, and Gérard Philipe created a sensation in Corneille's *The Cid.* We were disappointed in the Vienna Burgtheater's production of *Nathan the Wise,* by Lessing (with Raoul Aslan), but they had their revenge with Schiller's *Liebelei* and *Countess Mitzi.* As for the Shakespeare Memorial Theatre, their production of Shakespeare's *Antony and Cleopatra,* showed us the meaning of the word perfection.

The 1954-55 season has started well. We have already seen *A Midsummer Night's Dream,* with the Mendelssohn music and the collaboration of the Nederlands Ballet; *Marching Song* by John Whiting, divided the critics; *The Cain Mutiny* was admirably acted; but probably the highlight of the season will be the Nederlandse Comedie's production of *The Three Sisters* by Tchekov, directed by Pjotr Sjaroff.

The rest of the season, too, would appear full of promise as we are to be offered : *The Dark is Light Enough* by Christopher Fry, *The Prisoner* by Bridget Boland, *Sabrina Fair* by Samuel Taylor, *Waiting for Gillian* by Roland Miller, *Waiting for Godot* by Beckett, *The Cyclones* by Jules Roy, and *The Rehaersal* by Anouilh.

Francisca M. BRUIJN

Bataille de Dames, Eugène Scribe. M : Fons Rademakers. D - C : Friso Wiegersma. Nederlandse Comedie, Amsterdam. 1953.

P : Lemaire en Wenhink .

The Lady's not for Burning, Christopher Fry. M : Paul Steenbergen. D : Wim Vesseur. De Haagsche Comedie, La Haye. 1954. P : Lemaire en Wennink.

ken), *Anastasie,* de Marcelle Maurette (où parut, pour ses adieux, la fameuse Rika Hopper, brillamment assistée par Caro van Eyck). Albert van Dalsum fit une création fort originale dans l'adaptation par Johan Walhain du roman de Guareschi *Le Petit Monde de Don Camillo,* qui fut un succès de recette.

La compagnie De Toneelvereniging, qui touche surtout le public ouvrier, expérimenta le théâtre en rond avec *L'Alchimiste,* de Ben Jonson, dans le hall de l'Institut Tropical, à Amsterdam. Ensuite, ce furent *De Dominee van Urk* (Le Pasteur d'Urk), d'Eline Verkade, *Les Dialogues des Carmélites,* de Bernanos, dans la mise en scène de Marcelle Tassencourt, *Chacun sa Vérité,* de Pirandello.

Le groupe Puck offrit à ses jeunes spectateurs *Had je me maar* (Si vous m'aviez), de son directeur-auteur-acteur Cas Baas, *Jacht op een Ponnie* (Une Chasse sur Poney) et *Het Wederzijds Huwelijksbedrog* (La mutuelle imposture au mariage), une des rares farces du XVIIIe siècle qui ait encore les honneurs de la scène. Cette œuvre classique fut d'ailleurs présentée aussi aux grandes personnes, de même que *Les Fourberies de Scapin,* de Molière et *La Belle Rombière,* de Clervers et Hanoteau, dans une mise en scène de Georges Vitaly.

La dernière troupe importante qui avait réussi à tenir sans subventions nous a donné son chant du cygne avec le *Volpone,* de Ben Jonson, adapté par Stephan Zweig et Jules Romains, et mis en scène par Bob de Lange. Elle s'est a présent résorbée dans le Rotterdams Toneel, dirigé par Anton Ruys, Bob de Lange et Jan Teulings. C'est avec regret qu'on a vu disparaître le directeur Ko Arnoldi.

Le Holland Festival, du 15 juin au 15 juillet, termina la saison en beauté. La Haagsche Comedie montra *César et Cléopâtre,* de Shaw dans une mise en scène très discutée d'Erwin Piscator. La Nederlandse Comedie, l'*Electre* de Sophocle, avec une musique de scène du compositeur néerlandais Diepenbrock et dans une mise en scène de Ton Lutz qui, entouré d'Ank van der Moer et Guus Hermus, fit apprécier aussi ses qualités d'acteur. Jean Vilar nous a enthousiasmé comme metteur en scène et comédien dans le *Don Juan* de Molière, tandis que Gérard Philipe faisait sensation dans *Le Cid,* de Corneille. Le Wiener Burgtheater nous déçut dans *Nathan le Sage,* de Lessing (où parut Raoul Aslan), mais tint sa revanche avec *Liebelei* et *La Comtesse Mitzi,* de Schnitzler. Quant au Shakespeare Memorial Theatre, il nous donna, avec *Antoine et Cléopâtre,* une idée de la perfection.

La saison 1954-1955 a bien commencé. Qu'on en juge. Déjà nous avons pu voir *Le Songe d'une Nuit d'Eté,* de Shakespeare, donné avec la partition de Mendelssohn et la collaboration du Nederlands Ballet, constitué de fraîche date; *Marching Song* (Chanson de Route), de Whiting, qui divisa la critique, *The Caine Mutiny Court Martial,* de Wouk, qui bénéficia d'une admirable interprétation. Et sans doute le clou de la saison restera-t-il la représentation des *Trois Sœurs,* de Tchekov, par la Nederlandse Comedie, dirigée en l'occurrence par Pjotr Sjarof. Quant à la suite de la saison, elle se révèle des plus prometteuses. On nous annonce en effet : *The Dark is light enough* (Les ténèbres sont assez claires), de Fry, *The Prisoner* (Je m'accuse), de Bridget Boland, *Sabrina Fair,* de Samuel Taylor, *Waiting for Gilian* (En attendant Gilian), de Roland Miller, *En attendant Godot,* de Beckett, *Les Cyclones,* de Jules Roy, *La Répétition,* d'Anouilh.

Francisca M. BRUIJN

SWEDEN

THE season 1953-1954 was not a mile-stone in modern Swedish drama. Some new plays were, however, performed : in Stockholm Bertil Schütt's experimental drama *Inomhuslek* (Indoor Game) and *En av oss* (One of Ourselves), a psychological crime play based on an actual court-case by Lars-Levi Laestadius, head of the Malmö Municipal Theatre. To these should be added *Litet bo* (A Place to Stay) by the facile Herbert Grevenius, a thumb-nail sketch of the problems arising from the shortage of flats in Stockholm, given in Gothenburg and Norrköping-Linköping, and *Utflykt* (Excursion) by the young actor Erland Josephson. Some productions of Strindberg included *The Father* at the Royal Dramatic Theatre (with a magnificent performance by our foremost Strindberg actor, Lars Hanson), *Miss Julie* and *The Spook Sonata* at the Malmö Municipal Theatre, (the last-mentioned play with a monumental performance by Benkt Ake Benktson) and *Gustav III*, both in Upsala and Gothenburg, with two very different but effective interpretations of the title rôle (Hans Sträät and Kurt Masreliez).

In Norrköping the young producer Olof Thunberg produced Hjalmar Bergman's enchanting *Sagan* (The Fairy Tale) ; and the same author's classical comedy *Swedenhjelms* was performed both in Gothenburg and Hälsingborg, in Gothenburg with the grand old man of the Swedish stage, Anders de Wahl, playing the Nobel prize-winner. Among successful productions of modern classics were Hjalmar Söderberg's *Gertrud*, which had not been performed since 1916, and Ragnar Josephson's *Kanske en diktare* (Perhaps a Poet) — one of Gösta Ekman's greatest successes 20 years ago — with Hilding Gavle in the main rôle. Pär Lagerkvist also figured in the season's programme with *Han som fick leva om sitt liv* (The Man Who Was Allowed to Live His Life Again).

The dramatists of the sister-countries were represented by Ibsen's *The Wild Duck* and *The Lady from the Sea* and Brinchmann's *To Love One's Father* in Upsula ; Holberg by *Jeppe on the Mountain* in Malmö with Benkt Ake Benktson in the spectacular part of Jeppe, *Henrik and Pernilla* in Norrköping-Linköping as well as in the Studio Theatre in Gothenburg.

As regards foreign plays, curiously enough no fewer than two English restoration comedies were performed in Stockholm during the autumn of 1953, Vanbrugh's *The Relapse* at the Royal Dramatic Theatre and — with still greater success — *The Country Wife* by Wycherley at the Allé Theatre. As so often in the past, Shakespeare was the dominating Anglo-Saxon name on the Swedish stage, with, inter alia, *Hamlet* at the Gothenburg Municipal Theatre, a huge success for the young Per Oscarson, in Stockholm *Macbeth* on the intimate stage (Theatre in the Old Town), *Romeo and Juliet* (Riksteatern, touring the provinces) and *The Tempest* (Hälsingborg), where Prospero was played with great success by Max von Sydow.

From Bernard Shaw's works, performances were given of the third act of *Man and Superman* (Don Juan in Hell) and *Arms and the Man*. Finally, T.S. Eliot was represented by *The Confidential Clerk*. Modern American drama, which along with Anouilh's and Sartre's plays has made the biggest contribution to the standard repertoire since the war, did not maintain its leading position, owing to the lack of significant new work ; and only the Malmö Municipal Theatre has so far ventured to tackle Arthur Miller's *The Crucible*.

In Upsula, Moliere's *Tartuffe* was an example of interesting teamwork bearing Hans Dahlin's signature, and *Monsieur de Pourceaugnac* at the Marsyas Theatre was an amusing experiment.

In Gothenburg the season culminated with Bernanos' *Dialogues des Carmélites* and *South* by Julien Green, while *La Maison de la Nuit* by Maulnier was a disappointment. Anouilh, who is enormously popular in Sweden, did not dominate the repertoire as he did last year ; but his new play *L'Alouette* was performed with very great success both at the New Theatre in Stockholm (with Gunn Wällgren in the title-rôle) and Upsala (with Agneta Prytz). Of other French drama, mention may be made of *Intermezzo* and *The Bellac Apollo* by Giraudoux. *Waiting for Godot*, so frequently played on the continent, was given in only one theatre, the Municipal Theatre in Upsala, but it is planned to give the performance in the autumn of 1954 at the New Theatre in Stockholm. Interesting but bizarre departures were *Monsieur Bob'le* by Georges Schéhadé at the Theatre in the Old Town and the intellectual grand-guignol drama *The Lesson* by Eugene Ionesco at the Royal Dramatic Theatre.

Garcia Lorca's legend of time *So Five Years Pass*, a surrealistic dream-play, had its first European performance, the credit for this going to the Gothenburg Municipal Theatre.

Pirandello experienced a remarkable renaissance with the performance of *Henry IV* (Hälsingborg), *Six Characters in Search of an Author* (Malmö) and the insignifiant popular comedy *Liolà*, which was a big public success.

Peer Gynt, Ibsen. M : Jonan Falck. D : Johan Falck and Carl Johnsson-Cloffe. Stadsteatern, Norrköping-Linköping. 1953.

In the Scandinavian countries, **Peer Gynt** is ceaselessly produced in « rejuvenated » forms.

Dans les pays du Nord, **Peer Gynt** ne cesse d'être présenté sous des formes rajeunies.

P : Jagerwall.

SUÈDE

On n'oserait dire que la saison 1953-1954 aura été très importante pour nos auteurs. Parmi les pièces nouvelles, il convient néanmoins de citer *Jeux de Société,* de Bertil Schütt, monté à Stockholm, ainsi que *L'Un de nous*, un drame psychologique conçu d'après un authentique et récent procès criminel par Lars-Levi Laestadius, directeur du Théâtre Municipal de Malmö. Ajoutons-y une courte étude dramatique de Herbert Grevenius sur la crise des logements à Stockholm : *Un Endroit où se fixer,* qui fut jouée à Gothembourg et à Norrköping-Linköping, et *Excursion,* pièce d'un jeune acteur, Erland Josephson.

Par contre, on a revu quatre œuvres de Strindberg. Au Théâtre Royal, *Le Père,* avec le meilleur acteur strindbergien d'aujourd'hui, Lars Hanson. Au Théâtre Municipal de Malmö, *Mademoiselle Julie* et *La Sonate des Spectres* (celle-ci magistralement interprétée par Benkt Ake Benktson). A Upsala et à Gothembourg, *Gustave III.* Les deux réalisations, avec Hans Sträät d'une part et Kurt Masreliez de l'autre, étaient très différentes mais également fortes.

A Norrköping, un jeune metteur en scène, Olof Thunberg, réussit un ravissant *Conte de Fées,* de Hjalmar Bergman, tandis que la dernière comédie classique de Bergman, *Swedenhjelms,* s'imposait à la fois à Gothembourg et à Helsingborg avec le grand vétéran de la scène suédoise, Anders de Wahl, dans le rôle d'un lauréat du Prix Nobel.

Les " classiques modernes " ont donc été beaucoup joués. Outre Strindberg et Bergman, on revit, de Hjalmar Söderberg, *Gertrude,* qu'on n'avait plus montée depuis 1916; et de Ragnar Josephson, *Peut-être un Poète,* triomphe de Gösta Ekman il y a vingt ans et aujourd'hui de Hilding Gavle. Lagerkvist enfin figura au programme de la saison avec *L'Homme qui put recommencer sa vie.*

Le répertoire des autres pays scandinaves n'est jamais oublié. On a représenté *Le Canard sauvage* et *La Dame de la Mer* d'Ibsen; *Aimer son Père,* de Brinchmann, à Upsala; et deux pièces de Holberg : à Malmö, *Jeppe à la Montagne,* avec Benkt Ake Benktson dans le rôle spectaculaire de Jeppe, et *Henrik et Pernilla* à Norrköping-Linköping ainsi qu'au Studio de Gothembourg.

*

Passons maintenant au théâtre étranger. Les œuvres anglaises ont été moins nombreuses cette année. Le Théâtre Royal a affiché *La Rechute* de John Vanbrugh, et le Théâtre Allé *La Paysanne* de Wycherley. A côté de ces deux pièces de la Restauration, Shakespeare domine toujours la scène. On a vu notamment *Hamlet* au Théâtre Municipal de Gothembourg, et le jeune Per Oscarson s'y est taillé un immense succès. Sur la petite scène de la Vieille Ville, à Stockholm, ce fut *Macbeth.* Au Riksteater et en tournée, *Roméo et Juliette.* A Helsingborg, *La Tempête,* avec Max von Sydow dans Prospero. Bernard Shaw figura aux programmes de l'année avec *Don Juan aux Enfers* (troisième partie de *L'Homme et le Surhomme)* et *Le Héros et le Soldat.* De T.S. Eliot enfin, on joua *Le Secrétaire particulier.*

Le théâtre américain, grand pourvoyeur du répertoire d'après-guerre avec Anouilh et Sartre, n'a guère apporté qu'une pièce cette saison, peut-être parce qu'il a manqué lui-même d'œuvres importantes. Signalons seulement *La Chasse aux Sorcières* d'Arthur Miller, au Théâtre Municipal de Malmö.

Le théâtre français a été représenté dans des tendances diverses. A Upsala, Hans Dahlin a mis en scène *Tartufe* dans un bel esprit d'ensemble, tandis que le Théâtre Marsyas faisait une autre expérience moliéresque, amusante, avec *Monsieur de Pourceaugnac.* Parmi les contemporains, les *Dialogues des Carmélites* de Bernanos et *Sud* de Ju-

Model Beatrice - Le Mannequin Beatrice, Tore Zetterholm. M : Alf Sjöberg. D : Asmund Arle and Yngve Larson. Dramatiska Teatern, Stockholm. 1954.

A religious problem treated from the angle of fashion and set in a department store.

Un problème religieux, traité sous l'angle de la mode et prenant pour cadre un grand magasin.

P : Sven Järlas.

P : Beata Bergström.

Orestes - L'Orestie, Aeschylos. M : Olof Molander. D : Marik Vos. Dramatiska Teatern, Stockholm. 1954.

While emphasizing the mythical archaic character of the trilogy, the producer has boldly disrupted its sequence.

Tout en insistant sur l'archaïsme mythique de la trilogie, le metteur en scène a eu l'audace d'en bouleverser l'ordonnance.

The theatrical event of the year in Stockholm was the new version of Aeschylus' *Orestes*, which Olof Molander presented at the Royal Dramatic Theatre. He took the bold course of starting with the first section of *The Eumenides*, afterwards recapitulating *Agamemnon* and *The Choephori* as a background for the trial of Orestes for matricide. As in his earlier versions of Sophocles' *Antigone* and *Œdipus Rex*, Molander took the action back to the archaic period of the myth, and with the help of a deep analysis of the characters, achieved once again an uncommon dramatic intensity which succeeded in giving the performance general validity.

Gustaf HILLESTROM

Ugo Betti was introduced with *Goat Island* and Anna Bonacci with *The Dazzling Hour*.

Chekhov was represented in Gothenburg by *The Cherry Orchard* and in Malmö by *The Sea-gull*, where Gertrud Frid gave an unforgettable performance. The Dramatic Theatre produced one of his earlier works, *Don Juan in the Russian Manner*, not previously given outside Russia. In Malmö Katajev's *Squaring the Circle* was performed at the Municipal Theatre, and the same theatre also gave Bertolt Brecht's *The Girl and the Gods* and Kafka-Max Brod's *The Castle*.

★

UNITED KINGDOM

THE most surprising performance we have had since I wrote last in World Theatre has been that of Peggy Ashcroft in *Hedda Gabler*. And, even as I write these words, one epithet looks foolish. Why say "surprising"? It has become a trick to say that Miss Ashcroft surprises us whenever she gets away from being herself. She is so seldom herself in these days that it will be far more surprising when she plays a part that is perfectly straightforward. However, the important thing is that, as Ibsen's Hedda, this actress who has been praised so often for her power of sympathy, now brings to us a Hedda who is all ice -and ice, moreover, that cuts with a razor-edge. It is years since the attempt to shape a woman's destiny -the new version is by Max Faber - has proved to be more exciting in the theatre. Miss Ashcroft is superb when the ice-maiden becomes First Witch, and Lovborg's precious manuscript is thrown to the flames. She dominates throughout. Once more we realise that a good way of casting nowadays is to think of the least likely part, to lure Miss Ashcroft into it, and then to wait for success. The other performances in Peter Ashmore's production are thoroughly efficient, and Rachel Kempson acts the unrewarding Thea like the artist she is.

Our other main performances have been classical. The Old Vic has begun its season with *Macbeth* and *Love's Labour's Lost*. The *Macbeth* is, rightly, a production of blood and darkness. Michael Benthall has not mitigated the violence of the tragedy. Paul Rogers, the Macbeth, has fierce driving power. What he lacks is an equally strong feeling for the shape of a word, the poetic glory of a phrase. He cannot get us to see the crow and the "rooky wood". But, though the poet is stifled, the tortured imagination is there, and in the middle of the play he does persuade us magnificently during the Banquo's Ghost scene. Ann Todd is the right relentless Lady Macbeth, though none in my experience has looked less like the innocent flower. The most notable performance is that of John Neville as Macduff. He lets the verse flow and ring, and, after the discovery of the murder, refuses to let "O horror, horror, horror!" blare away in a trumpet-roar. Here the words are hoarsely gasped.

It is a long journey to *Love's Labour's Lost*. Again Mr Neville is at the heart of the matter. He speaks Berowne beautifully, and when he is on the stage the voice of the young Shakespeare always comes through to us. Another creation is the Holofernes of Laurence Hardy, who has the right complacent dogmatism for that pedant of pedants. For the rest, Frith Banbury's revival is serviceable, though it has yet to fall into the right rhythm. Mr. Rogers does not establish his highly "fantastical" Armado (the name is probably Shakespeare's reminiscence of the Armada) until the very end of the evening : it must always be a monstrously difficult part, though we remember how Paul Scofield achieved it at Stratford in 1946. The Cecil Beaton costumes at the Old Vic are agreeable; but Mr. Beaton's setting, an affair of sloppy movable arches and tattered yew hedges, is uncommonly feeble.

The Old Vic has sponsored another production (for New York) that we are unlikely to see

lien Green furent les sommets de la saison à Gothembourg où *La Maison de la Nuit*, de Thierry [illegible], fut par contre une [illegible]. Le plus populaire des auteurs français en Suède, Jean Anouilh, fut moins joué cette année. Au moins *L'Alouette* remporta-t-elle un très gros succès au Nouveau Théâtre de Stockholm avec Gunn Wällgren, et à Upsula avec Agneta Prytz. On peut citer encore *Intermezzo* et *L'Apollon de Bellac* de Giraudoux. Au théâtre d'avant-garde, on dut *En attendant Godot*, la pièce si célèbre de Beckett, qui ne fut montée qu'à Upsula. (Mais on parle de la reprendre au Nouveau Théâtre de Stockholm cette année.) Le Théâtre de la Vieille Ville, lui, révéla les nouvelles tendances, intéressantes et bizarres à la fois, avec *Monsieur Bobik* de Georges Schéhadé, et le Théâtre Royal présenta ce grand-guignol intellectuel qu'est *La Leçon* d'Eugène Ionesco.

Le théâtre suédois eut paradoxalement l'honneur d'une "première européenne" de Garcia Lorca : *Ainsi cinq Années ont passé*, pièce de songe, presque surréaliste, représentée au Théâtre Municipal de Gothembourg.

D'autre part, on assista à une véritable renaissance italienne avec des chefs d'œuvre pirandelliens comme *Henry IV* à Helsingborg ou *Six Personnages en quête d'auteur* à Malmö — ou avec une banale comédie comme *Liola*: avec *L'Ile des Chèvres* où l'on découvrit Ugo Betti, ou *L'Heure éblouissante* d'Anna Bonacci.

Du côté du répertoire russe, il faut signaler *La Cerisaie* à Gothembourg et, de Tchekhov encore, *La Mouette* à Malmö, où Gertrud Frid fut inoubliable. Le Théâtre Dramatique monta une des premières œuvres du grand dramaturge : *Don Juan à la manière russe*, qui n'avait pas encore été jouée hors de Russie. Ajoutons-y *La Quadrature du Cercle* de Kataiev à Malmö également.

Enfin, on notera que le même Théâtre Municipal de Malmö a affiché *La bonne Ame de Sé-Tchouan* de Bertolt Brecht et *Le Château* de Kafka et Max Brod.

Après avoir parcouru ce panorama, on doit dire que l'événement théâtral de l'année à Stockholm aura été la nouvelle version de *L'Orestie* d'Eschyle par Olof Molander sur la scène du Théâtre Royal. Le metteur en scène a eu de l'audace. Au lieu de conserver l'ordre traditionnel de la trilogie — *Agamemnon*, *Les Choéphores* et *Les Euménides* — il commence par la première partie de la dernière pièces, *Les Euménides*. Et lorsque l'Aréopage fait le procès d'Oreste, Molander insère les deux premières tragédies, comme une évocation du crime.

Olof Molander situe l'action dans un archaïsme mythique, ainsi qu'il l'avait fait précédemment dans ses mises en scène d'*Antigone* et d' *Œdipe-Roi*. Il y opère une étude fouillée des caractères, qui prend dans ce cadre une intensité exceptionnelle. C'est une réalisation mémorable.

Gustaf HILLESTROM

ROYAUME-UNI

LE spectacle le plus surprenant de ces derniers temps nous est donné par Peggy Ashcroft dans *Hedda Gabler*. Mais cette actrice cesse-t-elle jamais de nous "surprendre"? Elle, dont on a si souvent loué le don de sympathie, nous montre ici un personnage de glace, coupant comme un rasoir. Miss Ashcroft est admirable lorsque la sorcière se déchaîne en elle et qu'elle jette dans les flammes le précieux manuscrit de Lovborg. Elle domine la pièce de bout en bout. Décidément, la meilleure façon de distribuer un rôle actuellement, c'est de choisir le personnage le moins approprié, d'amener Miss Ashcroft à le jouer et d'attendre le succès ! Les autres prestations, dans ce spectacle mis en scène par Peter Ashmore, sont pleinement efficaces. Rachel Kempson joue le rôle ingrat de Théa en grande artiste.

L'Old Vic a commencé sa saison par *Macbeth* et *Peines d'Amour perdues*. Ce *Macbeth* est, comme il sied, une affaire de sang et de ténèbres. Michael Benthall n'a pas atténué les violences de la tragédie. Paul Rogers (Macbeth) a de la force et de la férocité. Ce qui lui manque, c'est un sens aussi puissant du verbe, de l'auréole poétique d'une phrase. Il ne parvient pas à nous faire voir le corbeau, ni le bois rempli de

Peggy Ashcroft, George Devine and Alan Bodoi in **Hedda Gabler**. Ibsen. M.: Peter Ashmore. D.: Motley. Lyric, Hammersmith, 1954.

Once again Peggy Ashcroft astonishes us in a part one would not have chosen for her.

Une fois de plus, Peggy Ashcroft réussit à étonner dans un rôle qu'on ne croyait pas fait pour elle.

P.: McBean.

P : McBean.

Troilus and Cressida, Shakespeare. M : Glen Byam Shaw. D-C : Malcolm Pride. Stratford-upon-Avon. 1954.

Glen Byam Shaw very successfully concentrated the action against the orange-tawny walk of Troy.

Glen Byam Shaw a remarquablement réussi à presser l'action derrière les murs orangés de Troie.

in London. This is *A Midsummer Night's Dream,* with Robert Helpmann as Oberon and the ballerina Moira Shearer as Titania. At the Edinburgh Festival we had regretfully to agree that it was long since the *Dream* had been so smothered in old-fashioned scenic excess. The whole business was a night out for Mendelssohn rather than for Shakespeare, whose verse -except when Mr. Helpmann was on the stage- was spoken thinly.

Verse-speaking was the trouble with the Stratford-upon-Avon season. Shakespeare as a rule was poorly served, though there were some welcome exceptions -whenever William Devlin was about, for example. Barbara Jefford and Leo McKern also helped us. We shall probably recall the season for the remarkable Glen Byam Shaw production of *Troilus and Cressida,* for the way in which he urged along the action within Troy's orange-tawny wall, and across those ringing plains where the tents faded out to the long-ships and the distant water. The acting was less exciting; we were grateful for the cold logic of Mr. McKern's Ulysses and for Mr. Devlin in the all too short part of Agamemnon. This has been a marking-time season at Stratford : we can look forward to next year when Sir Laurence Olivier leads the company.

I enjoyed the Birmingham Repertory revival of *Pericles,* conducted as it was with a romantic ardour that made one bow yet again to Sir Barry Jackson's theatre. It was produced (by Douglas Seale) with great tact, against a sky now star-powdered violet, now storm-dark or shot with lightning. Richard Pasco acted Pericles with forthright pride, and I liked the grave, dewy Marina of Doreen Aris.

In London, off the classical road, we have had such a cheerful night as *Joyce Grenfell Requests the Pleasure,* a one-woman entertainment by one of the wittiest comediennes of our time. In *Separate Tables* that highly professional dramatist, Terence Rattigan, offered a double bill of short plays set in the same Bournemouth private hotel. The work of a highly competent technician, the plays may not live in the memory, though the cast, led by Eric Portman (and with Beryl Measor exceedingly good in a subsidiary part) does all that can be done.

In *After the Ball* Noel Coward has fitted a version of *Lady Windermere's Fan* to music with moderate success. We have had a new composer, Julian Slade, in a cheerful little romp of a revue, *Salad Days,* and in his setting of Sheridan's *The Duenna.* This remains with me for a performance of the heavy father Don Jerome, by a comedian, David Bird, whose voice is like a very fine treacle-tart with a touch of cherrypie. In a revival of *Saint Joan,* inventively contrived by John Fernald on the small stage of the Arts, the Irish actress Siobhan McKenna, after starting insecurely, reaches the real Joan in the Trial scene and in the Epilogue where she is uncommonly moving.

J.C. TREWIN

★

UNITED STATES

It is fascinating to note, even early in the season, what trends and tendencies begin to make themselves felt. The over all problems remain the same; high costs of production, heavy taxes, elusive scripts, casting difficulties, above all, what will please the mysterious monster, the audience. Louis Jouvet once wrote in *Theatre Arts,* " There are no problems for the theatre, there is only one problem : success. Without success, there is no theatre. It is the only law of our profession ". How, then, are the makers of theatre on Broadway pursuing this objective and of what stuff is that necessary success made ? There

corneilles. Mais si le poète est parfois étouffé, l'imagination torturée est bien présente et, au milieu de la pièce, il devient tout à fait impressionnant dans la scène du spectre de Banquo. Ann Todd est une implacable Lady Macbeth, bien qu'aucune tragédienne, à ma connaissance, n'ait eu moins qu'elle l'aspect de la fleur innocente. La prestation la plus remarquable est celle de John Neville dans Macduff. Avec lui, le vers coule et se déroule et, après la découverte du meurtre, le : " Oh ! horreur, horreur, horreur !" loin d'éclater comme un appel de trompette, est soupiré d'une voix rauque.

Dans *Peines d'Amour perdues,* de nouveau, M. Neville est à son affaire. Quand il est en scène, dans Berowne, la voix du jeune Shakespeare vient jusqu'à nous. Une autre vraie création est l'Holopherne de Laurence Hardy qui a le dogmatique contentement de soi qu'il faut à ce pédant entre les pédants. Pour le reste, cette reprise de Frith Banbury a du mérite, quoique le vrai rythme reste à trouver. M. Rogers ne réussit à construire la haute extravagance de son Armado que tout à la fin de la soirée. Le rôle est monstreusement difficile, mais nous nous rappelons ce que Paul Scofield est parvenu à en faire à Stratford en 1946. Les costumes que Cecil Beaton a imaginés pour l'Old Vic sont agréables, mais son décor, un complexe mobile d'arches boueuses et de haies de buis loqueteuses, est singulièrement faible.

L'Old Vic a patronné un autre spectacle (pour New-York) que nous ne verrons probablement pas à Londres. C'est *Le Songe d'une Nuit d'Eté,* avec Robert Helpmann en Obéron et la danseuse Moira Shearer en Titania. Au Festival d'Edimbourg, nous avons à regret été obligés de convenir qu'il y avait bien longtemps que *Le Songe* n'avait été à ce point encombré par des excès décoratifs d'un autre âge. Toute l'affaire fut un hommage à Mendelssohn plutôt qu'à Shakespeare, dont les vers, sauf quand M. Helpmann est en scène, furent débités médiocrement.

La diction des vers a été aussi le point faible de la dernière saison à Stratford. Dans l'ensemble, Shakespeare fut assez pauvrement traité. Mais il y eut quelques heureuses exceptions, par exemple, chaque fois que William Devlin était là. Barbara Jefford et Leo McKern sont aussi venus à notre secours. Nous ne nous souviendrons sans doute de cette saison que pour la remarquable mise en scène que Glen Byam Shaw a réalisée pour *Troilus et Cressida,* pour la façon dont il a pressé les péripéties de l'action derrière les murs orangés de Troie, et tout au long de ces plaines où les tentes allaient, s'embrumant, vers les navires et les eaux lointaines. Le jeu des acteurs était moins passionnant. Saluons l'Ulysse de M. McKern, pour sa froide logique, et M. Devlin dans le rôle trop court d'Agamemnon. Cette saison marque un temps d'arrêt à Stratford, mais nous pouvons beaucoup espérer de l'an prochain, quand Sir Laurence Olivier conduira la compagnie.

J'ai goûté la reprise, au Birmingham Repertory, de *Pericles.* La pièce était enlevée avec une romantique ardeur, qui nous fait une fois de plus nous incliner devant le théâtre de Sir Barry Jackson. Le drame était mis en scène par Douglas Seale avec beaucoup d'adresse, sur un fond de ciel, tantôt d'un violet poudré d'étoiles, tantôt d'un noir d'orage traversé d'éclairs. Richard Pasco interprétait Périclès avec un orgueil tout d'une pièce et j'ai aimé la grave et fraîche Marina de Doreen Aris.

A Londres, hors des routes classiques, nous avons passé une joyeuse soirée à ce divertissement à une voix : *Joyce Greenfell aura le plaisir de vous recevoir...;* c'est une des comédiennes les plus spirituelles de notre temps. Dans *Separate Tables* (Tables séparées), ce dramaturge de métier, Terence Rattigan, présente deux petites pièces qui se situent l'une et l'autre dans une pension de Bournemouth. Ouvrages d'un technicien accompli, ces pièces peuvent ne pas continuer à vivre dans les mémoires, mais l'interprétation, avec en tête Eric Portman (et avec Beryl Measor fort bonne dans un rôle accessoire) fait vraiment merveille.

Dans *After the Ball,* Noel Coward a élaboré une version musicale de *L'Eventail de Lady Windermere* avec un succès mitigé. Un nouveau compositeur, Julian Slade, nous a donné une joyeuse petite coquine de revue : *Salad Days* et a créé une excellente atmosphère pour *La Duègne* de Sheridan. Le souvenir m'est resté de l'interprétation de ce père pondéreux : Don Jérome, par un acteur comique, David Bird, dont la voix est pareille à une délicieuse tarte aux prunes avec un rien de tourte aux cerises. Dans une reprise de *Sainte-Jeanne,* avec une mise en scène pleine d'inventions due à John Fernald, sur le petit plateau de l'Arts Theatre, l'actrice irlandaise Siobhan Mc Kenna, après un début assez hésitant, retrouva la vraie Jeanne dans la scène du procès et dans l'épilogue, où elle est extrêmement émouvante.

J.C. TREWIN

★ ★

ETATS-UNIS

Chaque saison qui commence laisse entrevoir sa physionomie propre, mais les problèmes majeurs, eux, ne changent pas : coût élevé de production, taxes excessives, manuscrits introuvables, difficultés de distribution et, par-dessus tout, la question de savoir ce qui plaira à ce monstre mystérieux qu'est le public. Louis Jouvet écrivit un jour dans *Theatre Arts :* " Pour le théâtre, il n'y a pas *des* problèmes, mais *un* problème : le succès. Sans succès, point de théâtre. Telle est l'unique loi de notre profession ".

Comment les producteurs de Broadway ont-ils poursuivi cet objectif et de quoi donc est fait ce succès si nécessaire ? Il y a tant d'éléments en cause, et leur enchevêtrement est à ce point compliqué et subtil, qu'il n'est vraiment pas possible de tenir compte de chacun d'eux. Pour esquisser le profil de la saison en cours, quatre facteurs doivent

All Summer Long, Robert Anderson. M : Alan Schneider. D : Jo Mielziner. New-York, 1954.

A sensitive study of another adolescent youth, by the author of **Tea and Sympathy.**

Une nouvelle étude sensible de l'adolescence.

P : George Karger.

are so many ingredients involved, and their compounding is so complex and subtle, that it is not possible to deal with them all here, but for the sake of sketching a profile of the current theatrical season, it will be well to note four of the major elements of theatre-in-the-making and see how they are shaping the current scene. These basic elements are the producer, the playwright, the actor and the director. Sometimes, several of them are coumpounded in one person, at other times, particularly in the fabrication of a musical, their several functions are divided among a half dozen people.

In the American theatre, the producer's role is paramount, for each play is an individual commercial undertaking requiring great energy and business experience and acumen to organize and carry through to success. We have few, if any, examples today of the producer-director who is also the leading actor and creates a theatre in his own artistic image as did Copeau and the members of the Cartel. Today the producer is a business man, with a keen interest in the theatre, sometimes based on ownership of theatre buildings, more often concerned only with organizing a particular theatrical enterprise. In the first category, was the dynasty of the Shuberts, which lost its long active head, Lee Shubert, last winter. The Shuberts owned at one time, 80 % of the theatres in New York and participated, through investment, in many productions as well as producing themselves. With the death of "Mr Lee", an epoch ended. More theatres are in the hands of other owners and there is a marked shift in producing ranks away from the known figure of the twenties and thirties to younger men, some indeed, totally new at the difficult game. This is an important trend indeed for the taste, interest and theatrical ability of the man behind the production is of tremendous importance, especially in a country where no official government-supported theatre exists. The five national theatres in Paris, the Old Vic and Stratford in England, with their long established traditions and their responsibility for maintaining not only a standard of production, but an actual repertory of classics, gives weight and importance to the theatrical scene. New York must rely on the willingness of its business men to keep alive its treasured past, as well as to develop its future. The emergence, therefore, of producing firms such as the Playwrights Company, is important. This company was founded by five leading playwrights, Sidney Howard, Elmer Rice, Maxwell Anderson, Robert Sherwood and S.N. Behrman, and, since Mr. Howard's death, has been augmented by Roger Stevens, a real estate magnate whose name is associated as co-producer in a number of this season's distinguished efforts. Mr. Stevens, with Robert Dowling, Chairman of the Board of ANTA, has established a firm known as the Producers Theatre, which has several important plays on its list. Another vital young management is the Phoenix Theatre, which, under the direction of Norris Houghton and T. Edward Hambleton, is attempting to establish a permanent repertory theatre outside the confines of Broadway, on the model of those insurgent small companies that did so much to rejuventate the theatre in the 1920's. The Phoenix has its own theatre building. The Theatre Guild, the only other organization in New York offering a series of plays to subscribers, has long given up its theatrical home, and now produces in any theatre available at the time needed. For the rest, twenty-five or thirty producers will provide New York with some sixty to seventy new plays within the next six months.

And the playwrights ? None of the familiar names are as yet on the bill-boards, but Maxwell Anderson, Clifford Odets, and Sidney Kingsley will be heard from this year. Among the newer writers, Robert Anderson, whose *Tea and Sympathy* was such a success last year and is still on the boards, has written in *All Summer Long* a sensitive study of another adolescent youth. His qualities of understanding and his gift of creating mood are well illustrated in this quiet play, which in many ways is truer to life than its more daring predecessor. A marked tendency of the moment is toward the dramatization of novels and stories rather than the writing of entirely new scripts. Some of the striking successes of recent seasons have been plays derived from such sources. *The Caine Mutiny Court Martial* dramatized by Herman Wouk from his own "best seller" novel, is still playing to packed houses, and a touring company is equally successful in other parts of the country. Henry James' *Portrait of a Lady* has been turned into a play by William Archibald who did like service for James' *The Turn of the Screw,* calling it *The Innocents.* A story by John Steinbeck will appear before the footlights as *Pipe Dream.* Even the films are raided for theatrical fare, since Cole Porter's *Silk Stockings* is nothing more nor less than *Ninotchka* which Greta Garbo ren-

être pris en considération : le producteur, l'auteur, l'acteur et le directeur. Parfois certains d'entre eux se confondent en une seule personne; d'autres fois — et particulièrement dans le cas d'un " musical " — leurs diverses fonctions se répartissent entre une demi-douzaine de personnes.

Dans le théâtre américain, le rôle du producteur est primordial, car chaque spectacle est une entreprise commerciale individuelle qui requiert une énergie considérable, de la perspicacité et une grande expérience des affaires. Il y a peu d'exemples (y en a-t-il ?) de producteur-directeur qui soit en même temps premier rôle et qui fasse en outre œuvre créatrice, comme on l'a vu avec Copeau et les animateurs du Cartel. Aujourd'hui le producteur est un commerçant qui porte un vif intérêt au théâtre, soit comme propriétaire de salles, soit qu'il se trouve à la tête d'une entreprise de spectacles. A la première de ces catégories appartenait la dynastie des Shuberts qui posséda à un moment donné 80 % des théâtres de New-York.

La mort de " M. Lee " mit fin à une époque. Beaucoup de théâtres ont à présent changé de mains et on voit dans les rangs des producteurs par mal d'hommes nouveaux, dont certains tout à fait novices dans ce genre de sport. Le phénomène est d'importance car, dans un pays où n'existe aucun théâtre subventionné, beaucoup de choses dépendent des goûts, des intérêts et des capacités du " producer ". Les cinq théâtres nationaux à Paris, l'Old Vic et Stratford en Angleterre, avec leurs traditions solidement établies et la responsabilité qu'ils assument de maintenir à la fois une certaine qualité et un certain répertoire, pèsent d'un grand poids dans la vie théâtrale. Mais New-York ne peut compter que sur le bon vouloir de ses hommes d'affaires pour garder vivantes ses richesses passées et pour préparer ses richesses futures. L'apparition de firmes productrices telles que la Playwrights Company est donc un événement de première grandeur. Cette compagnie fut fondée par cinq de nos principaux dramaturges : Sidney Howard, Elmer Rice, Maxwell Anderson, Robert Sherwood et S.N. Behrman. Après la mort de M. Howard est venu s'ajouter Roger Stevens, un magnat du théâtre dont le nom est associé cette saison à nombre de spectacles intéressants. Le même Roger Stevens, en collaboration cette fois avec Robert Dowling, Président du Conseil de l'ANTA, a fondé le Producers Theatre, qui met à l'affiche quelques pièces importantes. Un autre organisme jeune et dynamique est le Phoenix Theatre qui, sous la direction de Norris Houghton et T. Edward Hambleton, tente d'établir un répertoire permanent à l'exemple de ces petites troupes d'avant-garde qui firent tant pour rénover le théâtre vers les années 20. Le Theatre Guild, la seule organisation qui, avec le Phoenix, offre à New-York une série de spectacles d'abonnement, depuis longtemps n'a plus de local fixe et joue dans les salles qu'il trouve disponibles. Pour le reste, 25 à 30 producers pourvoiront la cité de 60 à 70 pièces nouvelles dans les mois à venir.

★

Du côté des auteurs, aucun nom familier n'est encore à l'affiche, mais Maxwell Anderson, Clifford Odets et Sidney Kingsley y paraîtront cette année. Parmi les nouveaux venus à la scène, Robert Anderson — dont *Tea and Sympathy* poursuit depuis l'an dernier une carrière triomphale — a fait dans *All Summer Long* une autre étude sensible de l'adolescence. Ses qualités de compréhension et ses dons de créateur d'atmosphère s'épanouissent dans cette œuvre sereine où, d'une certaine manière, il demeure plus proche de la vie réelle que dans sa précédente pièce.

Une tendance caractéristique du moment consiste à adapter pour la scène des romans et des nouvelles. Plusieurs succès marquants de la saison dernière puisaient à ce genre de source. *The Caine Mutiny Court Martial*, " dramatisé " par Herman Wouk d'après son propre " best seller ", se joue toujours à bureaux fermés et n'est pas moins applaudi en province où le promène une compagnie itinérante. De même, deux romans de Henry James, *Portrait of a Lady* et *The Turn of the Screw* ont été portés à la scène par William Archibald (le second étant devenu *The Innocents*). Et un récit de John

Mary Martin in **Peter Pan**, James Barrie. M : Jerome Robbins. Winter Garden, New-York. 1954.

A musical version in which Mary Martin is reminiscent of the « daring young man on the flying trapeze ».

Mary Martin vole littéralement à travers la scène.

P : Rothschild.

dered immortal many years ago.

Among the more spectacular events of the early fall was a musical version of *Peter Pan* in which Mary Martin, one of the most popular musical comedy stars of the day, flies around the stage with an enthusiasm and abandon, reminiscent of the "daring young man on the flying trapeze". Cyril Ritchard plays Captain Hook with superb elegance, while dances, music, costumes and peripetitic scenery turn Barrie into pantomime to the delight of many. From England also came a spectacular *Midsummer Night's Dream*, somewhat lost in the vastness of the Metropolitan Opera House, and Sandy Wilson's *The Boy Friend*, an amiable spoofing of the sentimental musicals of the nineteen twenties, when waists were long and skirts short and the cloche hat almost hid newly bobbed hair and the coyest of glances. Revivals of the better musicals of the thirties have marked the early season, but the most eventful offering in the musical comedy field was *Fanny*, a musical based on Marcel Pagnol's trilogy, *Marius*, *Fanny* and *César*, written by Joshua Logan and S.N. Behrman with music by Harold Rome. Mr. Logan is both director and co-producer and has gathered a brilliant cast for his play, with Ezio Pinza and Walter Slezak starred.

The stars, in fact, are twinkling on Broadway this year. Alfred Lunt and Lynn Fontanne will be home again after five year's absence, in Noel Coward's *Quadrille*. Katharine Cornell comes in Christopher Fry's *The Dark Is Light Enough*. Helen Hayes promises a revival of *What Every Woman Knows* and, to weight the scales even more heavily with English imports, Graham Greene's *The Living Room* will be seen with Barbara Bel Geddes in the leading role.

Rosamond GILDER

★ FRANÇAIS

Steinbeck affrontera les feux de la rampe sous le titre de *Pipe Dream*. Led films aussi sont mis à contribution : *Silk Stocking*, de Cole Porter n'est rien d'autre que *Ninotchka*, immortalisé par Greta Garbo il y a quelques années.

Parmi les productions les plus spectaculaires du début de l'automne, il faut citer un arrangement de *Peter Pan* où Mary Martin, actuellement l'une des plus populaires étoiles de la comédie musicale, vole littéralement à travers la scène avec entrain et désinvolture. Cyril Ritchard incarne le Capitaine Hook avec une suprême élégance, tandis que les danses, la musique, les costumes et les décors mobiles entraînent Barrie dans la pantomime pour la plus grande joie des spectateurs. D'Angleterre aussi nous vient un *Songe d'une Nuit d'Eté* fort spectaculaire quoiqu'un peu perdu dans l'immensité du Metropolitan Opera, et *The Boy Friend*, une aimable parodie des opérettes sentimentales des années 20, lorsque les tailles étaient longues et courtes les jupes, lorsque les chapeaux cloches cachaient les cheveux à la Jeanne d'Arc. La reprise des meilleures comédies musicales des années 30 a marqué le début de la saison, mais l'événement sensationnel dans ce domaine fut la présentation de *Fanny*, un "musical" tiré de la trilogie de Pagnol par Joshua Logan et S.N. Behrman sur une partition de Harold Rome, avec Ezio Pinza et Walter Slezak.

Cette année les étoiles sont nombreuses à briller au firmament de Broadway. Alfred Lunt et Lynn Fontanne feront leur rentrée après cinq ans d'absence dans *Quadrille*, de Noël Coward. Katharine Cornell paraît dans *The Dark is Light Enough*, de Christopher Fry. Helen Hayes nous promet une reprise de *What Every Woman Knows* et, pour faire pencher la balance encore davantage en faveur des importations britanniques, on nous montrera *The Living Room*, de Graham Greene, avec Barbara Bel Geddes dans le rôle principal.

Rosamond GILDER

STATEMENT REQUIRED BY THE ACT OF AUGUST 24, 1912, AS AMENDED BY THE ACTS OF MARCH 3, 1933, AND JULY 2, 1946 (TITLE 39, UNITED STATES CODE, SECTION 233) SHOWING THE OWNERSHIP, MANAGEMENT AND CIRCULATION OF **World Theatre** (Le Théâtre dans le monde), published quarterly at New York, New York for October 1, 1954.

1. The names and addresses of the publisher, editor, managing editor and business managers are : ELSEVIER S.A., 26, Chaussée de Charleroi, Brussels, Belgium (Publisher); R. Hainaux, 24, Avenue de l'Atlantique, Brussels (Editor); Th. Meddens, 230, avenue Franklin Roosevelt, Brussels, Belgium (Managing Editor); Th. Meddens, 230, avenue Franklin Roosevelt, Brussels, Belgium (Business Manager).

2. The owner is : ELSEVIER S.A., 26, Chaussée de Charleroi, Brussels, Belgium. The sole distributor for the U.S.A. is : Robert M. Mac Gregor, d/b/a THEATRE ARTS BOOKS, 224, West 4th Street, New York 14, New York; Robert M. Mac Gregor (Business Manager).

3. The known bondholders, mortgagees, and other security holders owning or holding 1 percent or more of total amount of bonds, mortgagees, or other securities are : NONE.

4. Paragraphs 2 and 3 include, in cases where the stockholder or security holder appears upon the books of the company as trustee or in any other fiduciary relation, the name of the person or corporation for whom such trustee is acting; also the statements in the two paragraphs show the affiant's full knowledge and belief as to the circumstances and conditions under wich stockolders and security holders who do not appear upon the books of the company as trustees, hold stock and securities in a capacity other than that of a bona fide owner.

ROBERT M. MAC GREGOR
Signature of Business Manager

Sworn to and subscribed before me this 22nd day of October, 1954.
MARTIN FERBER, Notary Public. My commission expires March 30, 1956.

Editeur responsable
Le Directeur-Gérant : Th. Meddens
230, avenue Franklin Roosevelt, Bruxelles

Imprimerie Liberator
13, rue Destouvelles - Bruxelles
Imprimé en Belgique